

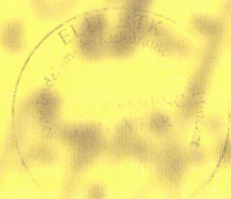
Filológiai Közlöny

2009 / 1–2.

LV. évfolyam

Fordítás, mű, értelmezés

PAUL RICŒUR
JULIO PRIETO
SIMON-SZABÓ ÁGNES
VÉGH DÁNIEL
DÖMÖTÖR EDIT
BÓDY-MÁRKUS ROZÁLIA
BENYOVSZKY KRISZTIÁN
NAGY GABRIELLA ÁGNES



Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

**2009/1–2.
LV. évfolyam**

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)

e-mail: filologia@ligatura.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Fordítás, mű, értelmezés

PAUL RICŒUR	
A fordítás kihívása és boldogsága	5
JULIO PRIETO	
A fordítás peremén: Río de la Plata-i partvonalak és útkereszteződések	10
SIMON-SZABÓ ÁGNES	
Kifeslettek „a nem-létel méhéből” 19. századi magyar <i>Werther</i> -utánpótlások és -fordítások	20
VÉGH DÁNIEL	
Apokrif magyar <i>Don Quijoték</i> a 19. században	49
DÖMÖTÖR EDIT	
A fordítás mint „architextuális” gyakorlat Agatha Christie 1930–1940-es évekbeli magyar fordításai	61
BÓDY-MÁRKUS ROZÁLIA	
Adalék a német nyelvű Petőfi-befogadás történetéhez Joseph Lewinsky: <i>Viszonyom Petőfihez</i>	78

BENYOVSZKY KRISZTIÁN	
Vér és arany, sár és hó	
Sárarany – fordítástól az újraértelmezésig	89

Műhely

NAGY GABRIELLA ÁGNES	
A dramatikus szöveg metamorfózisai	
Változatok, tekintet és média	
Samuel Beckett alkotásaiban	105
Számunk szerzői	139

PAUL RICŒUR

A fordítás kihívása és boldogsága

Engedjék meg, hogy kifejezzem hálámat a stuttgarti DVA Alapítványnak¹ a meghívásért, köszönöm, hogy a magam során és módján részt vehetek az 1996-os francia–német fordítói díj átadásán. Fogadják el, hogy az itt következő néhány megjegyzésnek *A fordítás kihívása és boldogsága* címet adom.

A fordítás rendkívüli nehézségeinek és apró örömeinek szentelt megjegyzéseimet lényegében *Az idegen megtapasztalása* (*L'épreuve de l'étranger*) cím oltalma alá szeretném helyezni, melyet az immár sajnos elhunyt Antoine Berman adott *Kultúra és fordítás a romantikus Németországban* (*Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*) című jelentős esszéjének.

Először és hosszasabban a fordításhoz mint bonyolult, némelykor tarthatatlan fogadalomhoz kapcsolódó nehézségekről beszélnék. Ezeket a nehézségeket pontosan foglalja össze a „megtapasztalás” kifejezés, amely egyként jelenti az „elviselt szenvedést” [peine endurée] és a „bizonyítást” [probation]. Valamely szándék, vágy, mi több, ösztön [pulsion]: a fordítás indulatának/ösztönének – mint mondják – próbára tévése.

E próbát megvilágítandó javaslom, hasonlítsuk össze „a műfordító feladatát”, melyről Walter Benjamin beszél, azzal a kettős értelemmel, melyet Freud a „munka” szónak tulajdonít, amikor egy írásában „gyázmunkáról”, egy másikban pedig „emlékmunkáról” beszél. A fordítás is bizonyos mentési munkálattal és bizonyos veszteségbe való belenyugvással történik.

Minek a megmentésével? Minek a veszteségével? Ezt a kérdést veti föl az „idegen” kifejezés Berman munkájának címében. Lényegében két társ közt teremt kapcsolatot a fordítás művelete, az idegen – a művet, szerzőt, annak nyelvét fedő kifejezéssel szólva – és a fordított mű címzettje, az olvasó között. Kettejük közt pedig a fordító közvetít, adja tovább egyik idióma egész üzenetét a másiknak. Ebben a kényelmetlen közvetítői helyzetben rejlik a szóban forgó megtapasztalás. Franz Rosenzweig paradoxon formájában fogalmazta meg ezt. Fordítani – mondja – annyi, mint két urat szolgálni: az idegent az ő művében, az olvasót az ő elsa-játítási vágyában. Idegen szerzőt, a fordítóéval azonos nyelvben lakozó olvasót. Ez az önellentmondás valójában páratlan problematikából származik, melyet két-

¹ Deutsches Verlagsanstalt. A Bosch Alapítvány egyik szervezete, egyúttal könyvkiadó vállalat.

felől szentesít a hűség óhaja és az árulás gyanúja. Schleiermacher, akit díjazottaink egyike méltat ma délután, két mondatra bontotta e paradoxont: „az olvasót a szerzőhöz”, illetve „a szerzőt az olvasóhoz kell eljuttatni”.

Ebben a cserében, ebben a chiazmusban rejlik annak az egyenértéke, amit fontosabb emlékmunkának, gyászmunkának nevezünk. Az emlékmunka az első: az a munka, amelyet szüléshez is hasonlíthatunk, a fordítás két pólusát érinti. Egyfelől az anyanyelvnek nevezett nyelv szakralizációja, azonosság félelme ellen tör.

Az olvasó ellenállását nem szabad alábecsülnünk. Az önelégesség igénye, az idegen közvetítésének elutasítása nemegyszer volt a nyelvi etnocentrizmus és, súlyosabb esetben, a kulturális egyeduralomra való törekvés titkos tápláléka, amint azt a középkor végi késő antikvitás, a latin, majd a klasszikus korban a francia, napjainkban pedig az angol-amerikai esetében megfigyelhetjük. A pszichoanalízis „ellenállás” fogalmát használtam az idegen megtapasztalásának a fogadó nyelv felőli alattomos elutasításának a kifejezésére.

Ám a fordításnak mint az emlékmunka egyenértékű megfelelőjének az ellenállása sem kisebb az idegen nyelv felől. A fordító vállalkozásának több szakaszában is szembesül vele. Még azelőtt rátalál, mielőtt munkába fogna, a fordíthatatlanság föltételezésének formájában, ami gátolja őt. Minden úgy játszódik, úgy történik, mintha az eredeti érzésben, a kezdet olykori szorongásában az idegen szöveg tehetetlen ellenállás-tömegként magasodna a fordítás elébe. E kezdeti föltételezés egyrészt nem más, mint délibábos elképzelés, melyet az az együgyű beismerés táplál, hogy az eredetit nem egy másik eredeti kettőzi meg. Beismerés, melyet együgyűnek mondok, mivel minden műgyűjtőhöz hasonlatos, mikor valamely műalkotás legjobb másolatával áll szemben. Ismeri annak legnagyobb hiányosságát ugyanis: hogy amit lát, az nem maga az eredeti. A tökéletes fordítás délibábos elképzelése azonban leváltja a megkettőzött eredeti együgyű álmát. Tetőfoka az a félelem, hogy a fordítás, mivel fordítás, valahogyan par definitionem, csakis rossz fordítás lehet.

De a fordításnak való ellenállás mindjárt kevésbé délibábos alakot ölt, mihelyt a fordítási munka elkezdődik. A szöveg a fordíthatatlanság fővenyeivel van telehintve, melyek a fordítást drámává változtatják, a jó fordítás óhaját pedig fogadássá. Ebből a szempontból a költői művek fordítása hatott a leginkább az elmékre, pontosan a német romantika idején, Herdertől Goetheig, Schillertől Novalisig, később pedig Humboldton és Schleiermacheren keresztül napjainkig, Benjaminra és Rosenzweigra.

Valójában a vers szembesítette jelentés és hangzás, jelentett és jelentő elválaszthatatlan egységével a legnagyobb nehézséget. De a bölcséleti művek fordítása – ami inkább tartozik ránk manapság –, más rendű és bizonyos értelemben ugyanannyira kezelhetetlen nehézségekkel jár, s azok éppen ama szemantikai mezők metszéspontján bukkannak föl, melyek nem tehetők át pontosan egyik nyelvről a másikra. A nehézség az alapszavakkal, a Grundwörterrel hág tetőfokára, melyeknek szóról szóra fordítását a fordító olykor hiába erőlteti, mikor ugyanazon szó meghatározott egyenértékére vél találni a célnyelvben. E jogszerű kötöttségnek megvannak azonban a maga korlátai, minthogy a híres Vorstellung, Aufhebung,

Dasein, Ereignis alapszavak maguk is a szövegiség olyan régóta fönnmaradt sűrítményei, melyekben teljes szövegösszefüggések tükröződnek, s akkor még nem is szóltunk magának a szónak a veretében szétszórt szövegközötti jelenségekről. Olyan szövegközöttiség ez, mely némelykor ugyanabból vagy egy éppen ellenkező gondolkodási hagyományból származó, időben korábbi szerzők előzetes átdolgozását, átváltoztatását vagy tagadását jelenti.

Nemcsak a jelentésmezők nem illeszthetők egymásra, de a mondat szerkezetek sem egyenértékűek, a mondatfordulatok nem ugyanazokat a kulturális örökségeket szállítják tova; s akkor mit mondhatnánk a félig néma konnotációkról, melyek a forrásnyelvi szókincs leginkább körvonalazott denotációira nehezülnek, s a jelek, mondatok, rövid vagy hosszú szakaszok között lebegnek valamiként? Ennek a bonyolult különmeműségnek köszönheti az idegen szöveg a fordításnak való ellenállást, s ebben az értelemben vett szórványos fordíthatatlanságát.

A bölcséleti, szigorú jelentésmezőkkel felfegyverzett szövegek vonatkozásában a fordítás paradoxona lecsupaszodva áll előttünk. Ily módon állíthatja lehetetlennek az angol analitikus bölcséleti hagyományhoz tartozó Quine az összeegyeztetés nélküli megfeleltetést két szöveg között. A következő dilemma: jó fordítás esetén a két, a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveget egy harmadik, nem létező szövegnek kellene mérlegre tennie. A probléma valójában az, hogy ugyanazt a dolgot kellene mondani vagy óhajtani mondani két, egymástól eltérő módon. De ez az ugyanaz, ez az azonos sehol nem adott valamely harmadik szövegben, melynek státusa Platón *Parmenidészének* harmadik emberéhez volna hasonlatos, aki harmadfajú ember volna, az ember ideája és az igaz és valóságos ideában részesülőnek föltételezett hús-vér ember között. E harmadik szöveg hiányában, melyben ugyanazon jelentés, a szemantikai azonosság lakozna, kizárólag némely, ha nem is több-, de legalább kétnyelvű szakember kritikai olvasatához fordulhatunk, amely magánjellegű újrafordításként fogható föl, s amely által avatott olvasónk a maga szakállára újraalkotja a fordításművet, a maga során magára vállalva a fordítás megtapasztalását, jómaga is az összeegyeztetés nélküli megfeleltetés paradoxonába botolván.

E ponton nyitnék egy zárójelet: amikor az olvasó általi újrafordításról szólok, a nagy művek, a nemzetközi kultúra nagy klasszikusai, a Biblia, Shakespeare, Dante, Cervantes, Molière szüntelen újrafordításának általánosabb kérdésébe ütközöm. Talán azt kell mondanunk, az újrafordításban érhető tetten leginkább a fordítás ösztöne, melyet a meglévő fordításokkal szembeni elégedetlenség éltet. Zárójel bezárva.

Követjük a fordító útját a szorongástól, mely visszatartja az elkezdéstől, a szöveggel folytatott küzdelemnél keresztül munkája egész során; s az elégedetlenség állapotában hagyjuk magára, melyben a bevégzett mű is hagyja.

Antoine Berman, akit ez alkalommal alaposan újraolvastam, szerencsés megfogalmazásban összegzi az ellenállás két módját: a fordítandó szöveg, illetve a fordítás célnyelvének ellenállását. Idézem: „Pszichikai síkon a fordító ambivalens. Két irányból akar kényszerrel alkalmazni, saját nyelvét arra akarja kényszeríteni,

hogy megterhelődjék idegenséggel, a másikat arra, hogy kényszerűen kitelepüljön az ő anyanyelvébe.”

A Freud által megidézett emlékmunkával való összehasonlításunknak így válik helyénvaló egyenértékű megfelelőjévé a fordításmunka, a kettős ellenállás kettős frontján elnyert munka. Így hát a dramatizálás e pontján elérkezett az ideje annak, hogy a gyászmunka is megjelje egyenértékű párját a fordítástudományban, s megajándékozza azt azzal, hogy keserűen, ámde értékesen kompenzál. Egy szóval foglalnám össze: lemond a tökéletes fordítás eszméjéről. Csak ez a lemondás teszi lehetővé az imént kifejtett lehetetlenségnek, a két úr, a szerző és az olvasó szolgálatainak elfogadott fogyatékoságként való megélését. E gyász lehetővé teszi azt is, hogy vállaljuk a széthangzónak mondott két feladatot, „a szerzőnek az olvasóhoz”, „az olvasónak a szerzőhöz” való elvitelét. Egyszerűen a hűség és az árulás: óhaj és gyanakvás jól ismert kérdésköre vállalásának bátorságát. De miféle tökéletes fordításról van is szó ebben a lemondásban, ebben a gyászmunkában? Érvényes válaszlehetőséget fogalmazott meg Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy a német romantikusokról *Az irodalmi abszolútum (L'absolu littéraire)* címmel.

Ez az abszolútum olyan megközelítéssel jár, mely különböző neveket kapott, mint például a célnyelv „regenerálása” Goethénél, a forrásnyelv „potencializálása” Novalisnál, a Bildung kettős folyamatának összetartása/konvergenciája a forrás- és a másik műben Humboldt nál.

Mármost ez az álom nem volt egészében csalóka, amennyiben azt a törekvést táplálta, hogy felfedjük a fordítandó mű forrásnyelvének rejtett arcát, és fordítva, az anyanyelv vidékiességtől való mentesítésének törekvését. Az anyanyelv ezáltal arra kapott meghívást, hogy elgondolhassa önmagát egy nyelvként a többi között, s végső soron idegenként foghassa föl önmagát. A tökéletes fordítás ezen óhaja öltött magára azonban más alakokat is. Pusztán kettőt említenék: előbb az Aufklärung utóhatásaként a teljes könyvtáralkotás álmának kozmopolita szándékát, mely összesítésként maga A könyv lett volna, minden mű minden nyelvre való fordításának végtelenül szétágazó hálózata, mely valamiféle egyetemes könyvtárban kristályosodik ki, amelyből minden fordíthatatlanság kitörölődik. Ennek az álomnak, mely egyúttal a kulturális és közösségi korlátoktól teljes mértékben megszabadult racionalitás álma is, ennek a minden-fordítás álmának be kellett volna töltenie a nyelvközi kommunikáció terét, és pótolnia kellett volna az egyetemes nyelv hiányát. A tökéletes fordítás másik szándéka abban a messianisztikus elvárásban testesült meg, melyet a nyelv szintjén Walter Benjamin élesztett újra *A műfordító feladata* című remekművében. Amit hát meg kellene célozni, az a tiszta nyelv, amint Benjamin mondja, melyet minden fordítás magában hordoz mint önnön messianisztikus visszhangját. A tökéletes fordítás álma minden formájában nyeresége a fordításnak, a veszteség nélküli nyereség óhajával ér föl. Éppen ennek a veszteség nélküli nyereségnek a gyászmunkáját kell elvégezni saját és idegen meghaladhatatlan különbségének elfogadásáig. Az elfedett egyetemesség szeretne megszabadulni az idegen emléktől, s talán a saját nyelv szeretetétől is, az anyanyelv vidékiességének szégyene miatt. Az ilyen, saját történetét eltörölő egyetemesség mindannyiunkat idegenné tenne saját magunktól, nyelvi hontalanokká,

száműzöttekké, akik lemondtak arról, hogy valamely befogadó nyelv menedékét keressék. Egyszóval bolyongó vándorokká.

És az abszolút fordítás e gyásza termi a fordítás boldogságát. A fordítás boldogsága nyereség, mivel a nyelvi abszolútum veszteségéhez kapcsolódva elfogadja a távolságot megfelelés és egyenértékűség között, a megfelelés nélküli egyenértékűséget. Ebben rejlik boldogsága. Miközben bevallja és vállalja saját és idegen párosának leküzdhetetlen különállóságát, a fordító jutalmát a fordítási művelet meghaladhatatlan párbeszédszerűségének elismerésétől nyeri el, s ez a fordításvágy világos szemhatára. A fordító feladatát drámaivá avató tornamutatvány ellenére a fordító abban találhatja meg boldogságát, amit nyelvi vendégszeretetnek szeretnék nevezni.

A nyelvi vendégszeretet rendje igencsak a megfelelés nélküli egyenértékűség rendje. Törékeny feltétel, mely csak annak az újrafordításnak a munkáját ismeri el ellenőrzésként, melyet az imént említettem, mint a fordító munkájának valamilyen minimális kétnyelvűség által létrehozott megkettőzési/másolási gyakorlatát: a fordító nyomán az újrafordítást. Az emlékmunka és a gyászmunka pszichoanalízissel többé vagy kevésbé rokon két modelljéből indultam ki, de azért, hogy elmondhassam, akár az elmesélés műveletének esetében, fordítani is lehet másként, annak a reménye nélkül, hogy kitölnénk a távolságot teljes egyenértékűség és megfelelés között. Nyelvi vendégszeretettel tehát, melynek esetében annak örömet, hogy a másik nyelvben lakoznánk, az az öröm kárpótolja, hogy saját lakóhelyünkön fogadjuk az idegen szavát.*

Jeney Éva fordítása

* *Défi et bonheur de la traduction*, in *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, 7–21.

JULIO PRIETO

A fordítás peremén: Río de la Plata-i partvonalak és útkereszteződések¹

I.

What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.

Poétafő hull a kosárba,
ez a fordítás, semmi más,
majomrikács, kanárilárma,
hullagyalázás, nem vitás.
(Békés Pál fordítása)

Vladimir Nabokov *On translating Eugene Onegin* (Az *Anyegin* fordítása közben, 1955) című költeményének kezdősorai rendkívül gyászos képet sugallnak a fordításról. Nabokov szerint minden fordítás egyszersmind helyrehozhatatlan veszteségekkel jár, és a fordítás legfőbb áldozata a költészet. A költészet fordítása, hogy Nabokov másik művének címét idézzük, „meghívás lefejezésre” [*Invitation to a Beheading*, Bratka László fordításában *Meghívás kivégzésre*], amelynek gyászos eredménye valami élettelen, fakó és formátlan, a költő levágott feje, mely az eredeti nyelv törzséről szakadt le. Vagy Goyával szólva: a fordítás álma kísérteteket szül. Az úgynevezett fordításszkeptikus iskola, melynek kiemelkedő képviselője Nabokov, a fent említett borús kilátásokat tekintetbe véve a kevésbé rossz megoldás, a szó szerintiség [literalismo] mellett áll ki. Mivel a fordításban a külső szükségképpen elvész, a fordító feladata nem lehet más, mint az, hogy a lehető leghívebben átvigye az eredeti szöveg *értelmét*, miközben lemond arról, hogy visszaadjon bármiféle poétikai, ritmikai vagy zenei hatást.

Mármost, ha a fordítás problémákat vet fel, nyilvánvaló, hogy a lehetséges megoldások és az elméleti megközelítések palettája aszerint változik, hogy milyen szövegről van szó. Közhelyszámba megy a fordításelméletekben, hogy ez a bizonyos probléma az, amely miatt megkülönböztethetünk fordítást és irodalmi

¹ A Río de la Plata (‘ezüsfolyó’) néven emlegetett torkolatvidék a Paraguay és Paraná folyók közös, hatalmas tölcértorkolatának két oldalán elhelyezkedő argentin és uruguayi főváros, Buenos Aires és Montevideo összefonódó kultúrájának metaforája. Az eredetiben a „perem” szó helyén álló „margen” jelenthet „űrűgy”-et is. [A ford.]

fordítást: egy mosógép használati útmutatójának lefordítása (eltekinthetve attól, hogy tapasztalataink szerint a háztartási gépek kézikönyveinek fordításai általában olvashatatlanok) alapvetően nem vet fel komolyabb kérdéseket elméleti szempontból, és ugyanezt mondhatjuk el egy sor sajtó-, szak- vagy tudományos szövegről. E szövegtípusok fordítására, melyekkel mindennap találkozunk, egész iparág alakult, s ezektől függ az, amit röviden „globalizáció”-nak szokás hívni: a korunkra oly jellemző kulturális, gazdasági és szemiotikai forgalom akadálymentes áramlása.

Miben nyilvánul meg tehát az irodalmi fordítás problematikája? Mi az, ami miatt nem érvényes az *Ulysses* vagy a *De rerum natura* esetében az, amit a mosógépek kézikönyvével vagy a sporttudósításokkal kapcsolatban mondhatunk? A kérdés számos aspektusa közül csupán arra fogok koncentrálni, mely az irodalmi diskurzus legbensőbb lényegét jelentő történeti nyommal van összefüggésben. A föltevést a következőképp lehetne megfogalmazni: az irodalmi szöveg szavai történetileg „cinkelték”, a kifejezésnek abban az értelmében, amely az elektromos töltés hordozóelemére utal, és a szerencsejátékból ismert értelmében is, ahol a kifejezés azt jelenti, hogy a kockák hamisak. A szó az irodalomban maga is „cinkelt”: történeti töltését a nyelv irodalmi hagyománya határozza meg. Minél nehezebb nyelvészeti eszközökkel megragadni a szó történetiségét, annál több benne a töltés, a felhalmozódott idő: azon szakadékok egyike, melyet a legnehezebben hidal át a fordítás. A költészet esetében, ahol a szavak történeti töltése a lehető legnagyobb, a probléma tovább súlyosbodik: a költői szó az időből töltődik fel, és nincs más, amit olyan nehéz megérteni (és ezáltal lefordítani is), mint az időt. Sokkal inkább ebben gyökerezik a költészet fordításának problémája, mint az érzéki hatások (ritmus, zeneiség, paronomázia) nyelvek közötti átvitelében, melyeket a költészet kizárólagos jellemzőinek szokás tekinteni. A költői szó olyan, mint a *jéghegy*: az a része, mely a jelentés legnagyobb részét hordozza, nem látható: a konnotációk tömege a látható csúcs alatt recseg-ropog. Majdhogynem megoldhatatlan a helyzet, amellyel a fordítás szembenéz: hogyan vihető át a konnotációk láthatatlan tömege *anélkül*, hogy láthatóvá váljon a másik nyelvbe történő átvitel során. A kérdés másként tehát az, hogyan lehet egyszerre láthatóvá és láthatatlanná tenni a szó történetiségét. E mély problémán csak a következő rezignált megállapítás kekedhet felül: a lírai fordításban a szó saját történetiségének mélységeibe *hanyatlak*. Matthias Claudius, a német költő a következő zseniális szójátékkal fejezte ki ezt: „Wer übersetzt, der untersetzt” (STEINER 2005, 235). Vagyis: aki valamit az egyik nyelvből a másikba átvisz, le-fordít. Aki viszont túlfordít, az fel-fordít, azaz le-rombol.

Különös módon ez a fajta kölcsönös kizárás fordítás és költészet között a fordításelméletek skálájának másik végpontjánál is megtalálható. Walter Benjamin *A műfordító feladata* (1923) című alapvető esszéjében megállapítja: „a fordító feladata is sajátosan önállónak tekinthető s pontosan megkülönböztethető az íróétól [költőétől]” (BENJAMIN 2007, 190). Ha mind ez idáig a fordítással együtt járó veszteséget hangsúlyoztuk, s ezt skeptikus vagy melankolikus iskolának neveztük, Benjamin „sorok közötti” (195) fordításról megalkotott elméletét, mely azt kutatja, ami a fordításban a nyereség és a kinyilatkoztatás, utópisztikus vagy mes-

sianisztikus elméletnek hívhatnánk. Benjamin ugyanis radikálisan megkülönbözteti a költő és a fordító feladatát, mivel elmélete szerint a fordító feladata magasabb rendű. Benjamin felfogása szinte pontról pontra ellentétes Nabokovével: ami az orosz születésű írónál hanyatlás és kudarc, az a német gondolkodónál dicsőség és tökély: „a fordításban az eredeti a nyelv mintegy magaslatibb, tisztább légkörébe emelkedik, ahol természetesen nem élhet tartósan, [...] ám legalább utal erre a szintre, csodásan nyomatékos módon jelzi így a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és beteljesülésének birodalmát” (189). Ha Nabokov számára a fordítás *lefejezésnek* (és különösen „hullagyalázasnak”) bizonyul, Benjaminnál a fordítás az utóélettel és a továbbéléssel kapcsolatos: fordítani [übersetzen] a szó szoros értelmében nem más, mint az irodalmi mű túlélését [überleben] biztosítani. Etimológiai értelemben a fordítás – *übersetzen, trans-ducere* – volna az, ami a túlpartra átvisz, vagyis ami lehetővé teszi, hogy átkeljünk a feledés és a halál folyóján. Diakrón oldalról nézve a fordítás „túlvilága” tulajdonképpen a szöveg mint életforma alakváltó megújulása (metamorfózis), amely, a biológiai metaforát továbbszöve, a fordításnak mint az állandóan változó környezethez való történeti adaptációnak köszönhetően képes a túlélésre. Ebben az értelemben a fordító feladata az irodalom kritikusához hasonlatos. Másfelől, a szinkrón oldalról szemlélve, a fordítás túlvilága magában foglalja azt a messianisztikus odafordulást is, amely lehetővé teszi Benjamin számára, hogy a fordítást egy lépcsőfokkal a költészet fölé helyezze mint olyan irodalmi móduszt, amely felfedi a „tisztá nyelvet”, vagyis azt az implicit szubsztrátumot, amely minden nyelvet rokonná tesz.

Benjamin elmélete tehát a fordítás termékeny szempontját hangsúlyozza. Az idegenséget, melyet Luther és Hölderlin fordításai vittek a német nyelvbe, mint gazdagodást említi: „a német nyelv határait tágította” (194). Végző soron a fordításelméleteknek ez az igenlő vagy optimista ága az eredeti javításának lehetőségét feltételezi; Benjamin látnoki változatában minél jobb az eredeti szöveg, annál több lehetőség mutatkozik a fordításban tovább javítani rajta. A fordítás produktívásának eszméje termékeny talajra talált a Río de la Plata-i irodalomban, ahol megszabadulva a benjamini elmélet messianisztikus felhangjától és fokozatosan eltávolodva a „hűség” horizontjától, egy sor olyan írói elképzelést rokonít, amelyekben a fordítás az irodalmi rendszer lebontásának és újrafelosztásának eszközeként működik.

II.

Az argentin író és a hagyomány (1932) című esszéjében Borges az argentin és latin-amerikai kultúra olyan elméletét állítja fel, mely a periféria produktivitásán alapszik. A perifériát térként értelmezi, mely heterodox olvasási képességéből kiindulva válik alkalmassá arra, hogy a nyugati hagyományba új életet leheljen. Borges javaslata nagy vonalakban olyan kultúraelmélet, mely három fogalom: hagyomány, fordítás és ferdítés összekapcsolásán alapszik. Az olvasás mint *hűtlen*

kezelés [malversación] vagy mint hűtlen fordítás elmélete áthatja Borges áthallásokban gazdag írásait. Az olyan szövegek, mint az *Averroës nyomozása*, a *Pierre Ménard*, a *Don Quijote szerzője*, a *Homérosz-fordítások* vagy a *Márk evangéliuma*, a tévedésben, az eltévelyedésben, a félreértelmezésben vagy akár a fordítás lehetetlenségében rejlő termékeny mozzanatot aknázzák ki, és a szkeptikus és utópikus fordításméletek malmára hajtják a vizet. *Ensayo autobiográfico* (1970) című önéletrajzi esszéjében – mely önmagában is érdekes a fordítás szempontjából, mivel eredetileg angolul írta (fordítója, Norman Thomas di Giovanni közreműködésével), és spanyolul a jóváhagyása nélkül jelent meg – Borges egy megvilágító erejű anekdotát idéz fel: arról számol be, hogy gyermekkorában először angol fordításban olvasta a *Don Quijotét*, mivel első pillantásra az eredeti, vagyis Cervantes spanyolsága „rossz fordításnak” tűnt számára. Ebben az anekdotában összegződik Borges írásművészete. Mi több, a „rossz” fordítás fogalma hatja át a Borges előtti és utáni argentin irodalmi hagyományt. E hagyomány kiindulópontja az apokrif idézés gyakorlata, mely Sarmiento² munkáiban jelent meg. Borges ugyanezt az eljárást fejleszti tovább és nevezi a *Pierre Ménard*, a *Don Quijote szerzőjében* a „szándékos anakronizmus és a téves tulajdonítások technikájá”-nak (BORGES 1998, 43). Úgy tűnik, hogy a „rossz” vagy ferdítő fordítás gyakorlatának a hispán-amerikai kultúra posztkoloniális helyzete kedvezett: Sarmiento *Recuerdos de provincia* (Vidéki emlékek, 1850) című művében az eredetit nem tisztelő olvasás gyakorlatát úgy jellemzi, mint „az európai szellemiség amerikaira fordításának feladatát, amely az eltérő színfalak megkövetelte változtatásokkal jár” (SARMIENTO 1948, 173). Bizonyos értelemben tehát a hispán-amerikai fordító „feladata a (rossz) fordítás” lenne. Abban a tekintetben rossz, hogy a fordítás nem két nyelv közé ver hidat, hanem ugyanazon nyelv két változata közé, vagyis saját hagyományának elidegenítését célozza. Oda-vissza út helyett, melynek eredménye a nyelvi idegenség sajátja tétele volna, ez a *heterotopikus* fordításmód csak az odaúttal számol: azzal az odaúttal, amely más területre, a fordítás kreatív aktusával idegenné tett saját nyelv vagy hagyomány tartományába „tér vissza”.

Borges művei bizonyítják, hogy a Río de la Plata vidékén milyen mélyen vertek gyökeret azok az elgondolások, melyek a fordítás határterületeinek termékenységét veszik alapul, azt a gondolatot, melyet a modern irodalomban először

² Domingo Faustino Sarmiento (Argentína, San Juan, 1811–Paraguay, Asunción, 1888) argentin politikus, pedagógus, író, újságíró, tanár, államférfi és katona volt.

Sarmiento fordításfelfogásáról Sylvia Molloy tett megvilágító erejű megállapításokat: „Ha a fordítás egyben olvasás, akkor *(el)különböző* olvasás: az a fordítás, amit az olvasó – úgy mond – elkövet, nem az eredeti körvonalait másolja, hanem szükségképpen eltér tőlük [...]. Bizonyos értelemben azt mondhatnánk, hogy a fordítás Sarmiento értelmezése szerint nem 'jól olvasás', hanem bizonyos megszokott nézőpontból szemlélve éppenséggel *nagyon is rossz olvasás*.”

a német romantika fejtett ki. A Schlegel testvérek, Novalis, Hölderlin és Goethe visszaállítják az alkotó *imitatio* eszméjét, melynek egyik legkiválóbb kifejezését éppen a fordításban találják meg, s ezzel felemelik a fordítást a *parergon* helyzetéből az alkotás és az irodalmi eredetiség szférájába, s nem másodlagos vagy szolgai diskurzusként tekintenek rá. Friedrich Schlegel számára „minden fordítás a nyelv eredeti alkotása. Csak a fordító a nyelv igazi művésze” (SCHLEGEL 1958, XVIII. 71). Novalis megjegyzése a másik Schlegel, August Wilhelm Shakespeare-fordításai kapcsán – „a német Shakespeare most jobb, mint az angol” (NOVALIS 1980, 632) – emlékeztetünkbe idézi Borges rajongását az angol *Don Quijoté*ért. Friedrich Schlegel szerint Németország 1798-ban azért volt érdekes, mert a kritikai gondolkodás még „nem teljesedett ki” (SCHLEGEL 1988, 107), és történetének azt az időszakát élte, melyet „a fordításművészet igazi *korszaka*”-nak nevez (XVI. 64). Párhuzamot fedezhetünk fel aközött, ahogy a német romantikusok tekintenek a klasszikus hagyományra és a fordítás révén az antikvitáshoz fűződő kapcsolataikat alakítják, és aközött, ahogy az *Argentin író és a hagyomány* című esszé Argentin és Latin-Amerika helyzetét látja a nyugati hagyomány és a kulturális közvetítésmódok viszonyában.

Hogy milyen mértékben fordíti Borges a romantikus fordításelméletet, azt legtisztábban a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszéléséből érhetjük meg, amely az argentin író egyik legnyugtalanítóbb példázata az olvasásról – és különösen a fordítás termékeny negativitásáról. Nem véletlen, hogy a történet szerint egy Novalis-töredék ösztönözte Pierre Ménard-t arra, hogy a *Don Quijote* néhány részletét szó szerint reprodukálja az eredeti, de egyszersmind mégis idegen nyelven. Cervantes spanyolsága ugyanis kétszeresen is idegen, egyrészt az időbeli áthelyezés [translación] miatt (a 17. századból a 20.-ba), másrészt azért, mert a vállalkozás értelmi szerzője (a spanyolhoz képest) idegen nyelvű, francia író. Mármint Pierre Ménard vállalkozásában az a nyugtalanító, hogy kétélű játékba kezd, melyben a mintáját meghaladni képes fordítás romantikus toposza egybevág saját magának az abszurdumig történő leredukálásával, és így azt a színleg ellentmondó tételt állítja, mely szerint a fordítás lehetetlensége az ismétlés lehetetlenségének következménye. Pierre Ménard „fordításának” terve ördögien eredeti és egyszersmind mélységesen terméketlen: fordításelméleti kifejezésekkel élve legalább annyi van benne a benjamini utópisztikus inspirációból, mint a nabokovi vívódásból. A fordító feladata, mely abban áll, hogy egy halottat más nyelven és más időben szólaltasson meg, olyan különös hasbeszélő-képesség vagy marionettjáték, amely aligha különbözik attól az esztelenségtől, hogy valaki valami Cervantes nevű halottat egy másik korban, saját nyelvének idegenségében akar megszólaltatni. A fordítás mindkét esetben az olvasás implicit metaforáját eleveníti fel, mely szerint az olvasás mindig az adott nyelven írottak lefordítása egy „másik” nyelvre, mely valójában ugyanaz a nyelv, csak másik időpillanatban. Végeredményben Borges olyan paradox vagy abszurd – de oly emberi – gyakorlatot ír le, mint az, amire Quevedo utal:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos, pero doctos libros juntos
vivo con el comercio de difuntos
y con mis ojos oigo hablar los muertos.³

Borges (akárcsak előtte és utána oly sokan: Sarmiento, Darío, Paz, Lezama, Carpentier) a latin-amerikai irodalmat saját többnyelvűségének köszönhetően újíttja meg, amely lehetővé teszi számára, hogy fordítson és más irodalmi hagyományokat szívjon magába. Egészen más a helyzet Roberto Arlttal. Ahogy Ricardo Piglia összegzi, „amikor Arlt beismeri, hogy rossz író, nem mást mond, mint hogy abból kiindulva ír, amit olvasott, pontosabban, amit képes volt elolvasni. Így azok a Bianco említette »szörnyű spanyol fordítások« alkotják a tükröt, amelyben Arlt írásai »a mintákra« találhatnak (Sue, Dosztojevszkij, Ponson stb.), amelyeket előszeretettel olvas» (PIGLIA 1973, 26–27). Arlt írásaiban hagyomány, fordítás és ferdítés szintén szorosan összefonódik, de másként, mint Borgesnél: nem az olvasás lehetőségeként, hanem nyelvi hátrányként jelennek meg. Arlt bevándorlók gyermekeként született, akik törve beszéltek a spanyolt, és iskolai oktatásban sem részesült. Ebből fakadóan sajátos kihívással kellett szembenéznie: miként férhet az irodalomhoz anélkül, hogy – ha nem is anyanyelvén, de – más nyelveken olvasni és fordítani tudna.

Arlt esete megerősíti Steiner tézisé, mely szerint a fordítás nem föltétlenül olyan valami, ami „két vagy több nyelv között történik” (STEINER 2005, 243). Irodalmi vállalkozása a „tört hollandság” elképzelésével volna összefoglalható, melyet a *Saverio, el cruel* (Saverio, a kegyetlen) című színművének első (és kiadatlan) változatában az egyik szereplő a hűtlen fordítás eszméjének a nyelvtanra történő áthelyezéseként [trasladar] és a saját nyelv idegen nyelvként való működtetéseként határoz meg (ARLT é. n., 60). Arlt írásai szembehelyezkednek a hagyománnyal, amikor a fordítás peremét befelé fordítják, ami a saját elidegenítésével, a saját nyelvén belüli idegen nyelvre való fordítással jár. Az arlti nyelv idegenség utáni vágya, mellyel *megdöbbenést* akar kelteni, az idegen kifejezések magába olvasztásában nyilvánul meg, vagyis abban, hogy előszeretettel spékeli meg prózáját *lefordítatlan*, idegen nyelvi szavakkal, legyen szó vulgarizmusokról vagy meg nem honosított szakkifejezésekről, azaz a kultizmusok (az elegáns regiszterben elfogadott idegen kifejezések) ellentettjeiről. A lefordítatlan szavak az idegen nyelvű kifejezések helytelen leírásától a kreatív kisajátításig terjedő skálán helyezhetők el, nagyjából a *Saverio, el cruel* első változatának „gud-bai”-a (ARLT é. n., 51) és a *Los siete locos* következő mondata között: „su espíritu estallaría como un *shrapnell*” („lelke úgy robbanna szét, mint egy *srappel*”; ARLT 1995, 60).

³ E puszták békéjébe visszahúzódtam / alig néhány, de bölcs könyvvel karomban / itt az elhunytakkal érintkezésben élek / és szemeimmel hallom, amit a holtak beszélnek.

Fordítás és ferdítés a „rossz” írás olyan területén társul Arltnál, amelynek nagy hagyománya alakult ki a Río de la Plata-i irodalomban. Ennek szemléltetéseképp még két példát ismertetek röviden a következőkben a *félrefordítás* [traducción errante] Río de la Plata-i gyakorlatából. E hagyomány érvényességéről tanúskodik már az a tény is, hogy a lengyel Witold Gombrowiczot – aki ugyan több mint húsz évet élt Argentínában, de műveit lengyelül írta – argentin íróként is olvashatjuk: az olyan szerzők is, mint Piglia, Aira vagy Saer kétségtől így olvassák. Ha Borges számára a gaucso-irodalom legjobb példája William Hudson *The Purple Land*-je (1885), egy angol nyelvű, Uruguayban keletkezett regény, akkor egyáltalán nem meglepő, hogy Gombrowicz *Ferdydurke* és *Transz-Atlantik* (1953) című regényeit vagy a *Naplót* (1953–1969) és más hasonló műveket az argentin irodalom részének tartanak. Valójában éppen ez a perverzió a *Ferdydurke* spanyol fordításában – melyben a szerző aktívan közreműködött, noha nem tudott spanyolul –, hiszen voltaképp ez jelöli ki Gombrowicz helyét az argentin irodalomban. A *Ferdydurke* (a lengyel eredeti 1937 körül íródott) lefordításának különleges körülményei lehetővé tették Gombrowicz számára, hogy korai esztétikáját tíz év elteltével leporolja és spanyolul aktualizálja. A buenos airesi Rex kávéház emeletén, élükön a kubai Virgilio Piñerával, barátai láttak hozzá a regény spanyolra fordításához. A szövegben kétségtől tetten érhető Gombrowicz nyelvi leleményének számos példája: sok lexikális mutáció, azaz helytelen szóképzés és neologizmus található benne. Ebben a fordításban Gombrowicz gyerekded nyelvezetét Piñera abszurd ötletei és kubai dialektusa termékenyíti meg – oly módon, hogy például az argentin autók („autos”) helyett kubai kocsik („carros”) bukkannak föl. A *Ferdydurke* tehát tősgyökeres argentin regénnyé válik, amennyiben olyan lengyel regény, amelyet buenos airesi és karibi nyelvi színekkel kevert spanyolra fordítottak le. A „rossz” fordítás, a gyermekes nyelv és a nemzeti diszlokáció itt megfigyelhető összekapcsolódása Friedrich Schlegel megállapítására emlékeztet, mely szerint a romantika idejére Németország viszonyai még „nem teljesedtek ki”. 1947-ben Argentína hasonló helyzettel találta szembe magát: ez ideális terepet jelentett a „kreatív fordítás új korszaka” számára.

A nyelvek és a nemzetek közötti transláció e perverz vonulata Néstor Perlongher-nél éri el tetőpontját. A „neobarroso transplatino”⁴-nak nevezett poétika, mely többszörösen merít az alacsonyabb rétegek és a határterületek szlengjeiből (portuñol, argó, a férfiprostitúció nyelve stb.), a *nyelvek közötti* perem kialakulását feltételezi, és az írás mint a saját nyelv keretein belül végzett elidegenítő fordítás arlti gyakorlatát eleveníti fel. Perlongher költészetében a nyelvtől való elidegenítés (a modern spanyol hagyományban ismeretlen) aktusa jelenik meg. A latin szintaxist kreatív módon spanyolra fordító Góngora *Soledad*-jaihoz kellene viszonyulnunk, hogy valami ehhez hasonlót találjunk. Perlongher azt a területet deríti

⁴ A „neobarroso transplatino” (plata-közi újsáros/neobarokk) szójáték egyszerre utal a perlongheri költészet neobarokk stílusjegyeire és a Río de la Plata torkolatvidékének földrajzi adottságára: a folyó partjainak bizonytalanságára, sík(aml)osságára. [A ford.]

fel, mely a nyelven belül eltér az elfogadhatótól; nyelven belüli kalandozásait, melyekkel az olvashatóság történetileg meghatározott peremeit feszegeti és tágítja ki, „irányzék nélküli fordítás”-nak [traducción sin rumbo] is nevezhetnénk.

Mint Gombrowicz esetében is, a fordításnak ez a kötetlensége vagy irányvesztése markáns geopolitikai és transznacionális vonatkozásokkal jár. Ebben az értelemben első verseskötetének címe, *Austria–Hungria* (1980) figyelemre méltó: azt bizonyítja, hogy az argentin irodalomnak nemcsak lengyel, hanem magyar oldala is van. Perlongher költészete a helységneveket a transznacionális „törlés” [borramiento] alakzataiként használja annak az elvnek a jegyében, hogy a „bomlás a peremeken felgyorsul” (248). Az Osztrák–Magyar Monarchia, Danzig, Riga vagy Oslo a metafizikai gúny fényében mint a hely és a helyhez kötődő nemzeti gyökerek felbomlásának instanciái jelennek meg, ahogy például egyik leghíresebb költeménye, az *El cadáver de la nación* (A nemzet hullája) is bizonyítja:

Decir „en” no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
muere al amanecer, y descompuesto de
El Túnel
Hay Cadáveres⁵

Különösen az *Austria–Hungria* olvasható – elfajzott diakrón kifejezéssel élve – egy marginális nyelv (a lumpenekhez asszociálódó homoszexuális vágy nyelve) intralingvális fordításaként. Mint a múltbéli álmok perverz értelmezése, az *Austria–Hungria* a *felfüggesztett fordítás* gesztusát hozza játékba, melyben csodálattal vegyes gúny lengi körbe az Osztrák–Magyar Monarchia legendáját mint olyan alakzatot, melyben egy másik lefordíthatatlan birodalom, a vágy birodalmának fényei villogznak. Perlonghernél a fordítás gesztusa nem az átkódolást, hanem az átvitel megjelenítését fejezi ki. Minden fordításban kódváltás történik: itt a szavak áthelyeződnek, de elhallgattatják azt a területet, ahol partot érhetnének. A nyelv olyan hely felé indul útnak, ahol az ekvivalencia fogalma mindenestül eltörlődik: a fordítás szükségessége és lehetetlensége jelenik itt meg, a zsanér, amely (a vágy újabb alakzataiként) összeköt és elválaszt. A fordítás zsanérját vagy a hiátusát az írásjel – a kötőjel – jelöli, amely nyelvileg lehetővé teszi e különös geopolitikai egység létezését, melyet „osztrák–magyar”-nak neveznek. Az osztrák–magyar kettősségében a nyelvek és nemzetek szétszórásáról szóló bibliai mítosz miniatűr változatát ismerhetjük fel, amelynek határai és átjárói között a fordítás csak egy bizonytalan köteléket hoz létre. Ebben az értelemben Argentínát (mint ex-centrikus

⁵ Hát nem csoda, ha azt mondd: „valahol”? / Nem összpontosítást követel? / A központi összpontosítása, melynek forward / elhal a hajnallal és szétesik / Az Alagútban / Hullák vannak.

Az utolsó előtti sor Ernesto Sábato (szül. 1911) *El túnel* (*Az alagút*) című regényére utal, melyet Szőnyi Ferenc fordított magyarra.

nemzeti vágyálmot, melyet a vágy peremvidékeiről tartanak életben) a „tulajdonképpen osztrák–magyar köztes térnek” tekinthetnénk, a hiátus-zsanér-kötőjelben elmosódó nemzetnek, mely az átömlesztés és a helyváltoztatás instanciája. Nemzetén kívüli vágyálomnak, melyet a szó szoros értelmében a túlpartról írnak: a Río de la Platán túli São Paulóban, ahol Perlongher költeményeinek tekintélyesebb részét, valamint az AIDS-ről és a férfiprostitúcióról szóló tanulmányait írta, eredetileg portugál nyelven (PERLONGHER 1987a, PERLONGHER 1987b). E sikamlós vidék – a Río de la Plata túlpartja – képzeletében a funkcióját veszített, kiüresedett fordítás (kódok egyszerű összekapcsolása vagy egymás mellé rendelése *a kód megfejtése nélkül*) az a hatóanyag, amelyet a (nem feltétlenül közép-európai) száraz birodalmi instanciák magukba szívznak, és amelyből a perlongheri költészet (nem feltétlenül pallérozott) műveletei kibontakoznak.

Említettük Bábel bibliai mítoszáat, mely az isteni büntetés, avagy az átok, a nyelvek megsokszorozódásának emblematisztikus története. Bábel mítosza a kommunikációképtelenség rémét idézi meg, melynek kiűzése a fordítás transzcendens és bonyolult feladata. Mármint a bibliai elbeszélésből kiindulva felmerülhet a kérdés, hogy az átok előtti feltételezett állapot nevezhető-e ideálisnak: ez az elképzelt világ, melyben egyetlen nyelv (latin, eszperantó, angol) létezik, megoldja-e a kommunikációképtelenség problémáját, azaz utópia vagy inkább lidércnyomás? A fordításelméleteknek és a Río de la Plata-vidéki irodalmakban megjelenő változatainak áttekintése eltérő képet vetít elénk a bábeli mítoszzal: ha Bábel a mi világunk, a fordítás kétségkívül konstruktív szerepet játszik benne, és nemcsak abban az értelemben, hogy betölti a rést, melyet a nyelvek és irodalmak közötti kommunikációképtelenség alakít ki, hanem legalább ennyire azáltal is (amint igyekeztem rámutatni), hogy hozzájárul e világ változatosságához. Ha Bábel a mi világunk, ez a világ nem egy romokban heverő torony. A fordítás régi és mindig megújuló művészetének köszönhetően legalább egy dologban bizonyosak lehetünk: Bábel ma is épül.*

Végh Dániel fordítása

Bibliográfia

- Roberto ARLT (é. n.), *Saverio el cruel [1ª versión]*, manuscrito inédito, Instituto Iberoamericano de Berlín, 79 p.
 Roberto ARLT (1968), *Saverio el cruel. Teatro completo*, I–II, ed. Mirta ARLT, Buenos Aires, Schapire
 Roberto ARLT (1995), *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada

* Előadásként elhangzott 2008. május 28-án az ELTE Spanyol Tanszéke (Menczel Gabriella, Scholz László) és a Cervantes Intézet együttműködésében rendezett konferencián (*El reverso del tapiz. La traducción literaria en mundo hispánico*, VI Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos).

- Walter BENJAMIN (2007), *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső, in JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 183–195.
- Jorge Luis BORGES (1998), *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*, ford. JÁNOSHÁZY György, in *Jorge Luis Borges válogatott művei*, I. *A halál és az iránytű*, Budapest, Európa, 32–44.
- Witold GOMBROWICZ (1964), *Ferdydurke*, Buenos Aires, Sudamericana
- Witold GOMBROWICZ (1995), *Transatlántico*, ford. Bożena ZABOKLICKA, Francesc MIRAVITLLES, Barcelona, Seix-Barral
- Witold GOMBROWICZ (2005), *Diario (1953–1969)*, ford. Sergio PITOL, Kazimierz PIEKAREK, Barcelona, Seix-Barral
- Vladimir NABOKOV (1968), *On Translating Eugene Onegin*, in *Nabokov's Congeries*, ed. Page STEGNER, New York, Viking Press, 531–532. Magyar kiadásban: *Műfordítási problémák: az Anyegin angolul*, ford. M. NAGY Miklós, *Átváltozások*, 1999 (17–18), 54–67.
- NOVALIS (1980), *Werke und Briefe*, ed. Alfred KELLETAT, Gütersloh, Bertelsmann
- Néstor PERLONGHER (1987a), *O qué e AIDS*, São Paulo, Ed. Brasiliense
- Néstor PERLONGHER (1987b), *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Ed. Brasiliense
- Néstor PERLONGHER (2003), *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix-Barral
- Ricardo PIGLIA (1973), Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria, *Los libros*, 29 (marzo–abril 1973), 22–27.
- Francisco de QUEVEDO (1999), *Obra poética*, vol 1., ed. José Manuel BLECUA, Madrid, Castalia
- Domingo Faustino SARMIENTO (1948), *Recuerdos de Provincia. Obras completas*, vol. 3., Buenos Aires, Luz del Día
- Friedrich SCHLEGEL (1958), *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. Ernst BEHLER, XVI, XVIII, Munich, Ferdinand Schöningh
- Friedrich SCHLEGEL (1988), *Kritische Schriften und Fragmente*, I–II, eds. Ernst BEHLER, Hans EICHNER, Munich, Ferdinand Schöningh
- George STEINER (2005), *Bábel után. Nyelv és fordítás 1.*, ford. BART István, Budapest, Corvina

SIMON-SZABÓ ÁGNES

Kifeslettek „a nem-létel méhéből”

19. századi magyar Werther-utánpótlások és -fordítások

Fordítói programok az intézményesülő irodalmi életben

Ha a német szentimentális regény magyar átültetéseiről beszélünk, közel sem olyan egyértelmű a „fordítás” kifejezésének értelmezése, mint ahogy ma gondolnánk, főleg ha a 18. század végének és a 19. század első felének a nyelv- és az irodalom-irányuló gondolkodásának kontextusáról van szó. Az erre való rálátás a feltétele annak, hogy a nyelvújítás¹ vagy az új irodalmi minta teremtésének kérdéseit áttekinthessük. Így van ez akkor is, amikor Johann Wolfgang von Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) című regényének első négy, még Goethe életében keletkezett, részben töredékes, részben teljes magyar átültetését szándékozzuk számba venni.

Kiindulásként érdemes Batsányi János és Kazinczy Ferenc fordítói programjaira vetni egy pillantást. Köztudott, hogy az előző egy központosított, tehát valamely tudományos társaság, illetve akadémiai központtal intézményesülő francia mintájú nyelv- és irodalomművelési program alapján igyekezett a normalizálандó nyelvet kialakítani. Vagy, ahogy ezt programjára vonatkoztatva állítják: igyekezett megtisztítani a nyelvet az idegen szavaktól és a népies kifejezésektől. Mindez azt sugallja, hogy az írói nyelvteremtésnek nem igazán lehetett létjogosultsága az akadémiai vagy valamely nyelvi, irodalmi tudós társaság központosító törekvéseivel szemben. Szemléletében – ellentétben a fentebbi vázlatos sémával – differenciált és szisztematikus programról volt szó, ezt mutatja Batsányinak a *Magyar Museum*

¹ A nyelvújításnak nevezett korszak időhatárai és tartalmi kérdései tekintetében a következő megállapításra támaszkodunk: „A nyelvújításnak nevezett korszak tágabb értelemben az 1770-es évek legelejétől az 1840-es évekig, a Magyar Tudós Társaság nyelvi kodifikációs tevékenységének kibontakozásáig tartott. Szűkebb értelemben a magyar nyelv több szempontú feldolgozása, értékelése, részleges átalakítása, bővítése az 1790-es évek elejétől az 1820-as évek közepéig zajlott. A nyelvújítás folyamata nem tekinthető pusztán nyelvbővítésnek: e történeti korban egyaránt fontos volt a magyar nyelv irodalmi változatának (a sztenderdnek) a rögzítése, teljesítményének növelése, az így létrejövő minta kiterjesztése, érvényessége határainak kijelölése, a szépirodalomhoz való viszonyának értelmezése, nyelvi ízlésbeli kérdések megvitatása.” TOLCSVAI NAGY 2007, 44.

első füzetéhez írt előszava. Ebben többek között az olvasható, hogy a nyelvújítás mellett a magyar nyelvtan rögzítése és a kritika joga is kizárólagosan az Akadémiát illetné (BATSÁNYI 1788, XVIII–XX).

Ezzel valamelyest szembehelyezkedve Kazinczy tagadta az intézményesülő irodalmi élet irányíthatóságát, befolyásolhatóságát. Azt állította, hogy a nyelv vagy az irodalom művelése egy központosított társaság által nem béklyózható meg. Egy ún. gottschediánus irodalomszervezői modellhez ragaszkodott, amit a német gondolkodó magyar területen is ismert és recipiált esztétikai művei mellett többek között a morális hetilapok vagy az irodalmi és nyelvi társaságok fémjeleznek (SZAJBÉLY 2001, 119–129; vö. még SENER 1971, 57–60). Ezen utóbbi intézményesült formák értelemszerűen nem központosítottak, ezt a német kultúrtér széttagoltsága is indokolta, másrészt pedig ebből eredendően szemléletükben is jóval plurálisabbak, az alakuló irodalmi kritika intézményének több teret engednek. A morális hetilapok és a társaságok a német polgári irodalmi élet kellékei, amelyeknek elsősorban a hiányzó irodalmi formák és műfajok repertoárjának kialakítása, illetve az irodalmi nyilvánosság megteremtése volt a fő célja. Kazinczy esetében a gottschedi modell pragmatikus elveinek megvalósítása szerteágazó levelezésében érhető tetten. De természetesen Kazinczyt megelőzve is számolhatunk például az angol morális hetilapok szemléletének hatásával magyar területen (BALÁZS–LABÁDI 2005).

Német területen Wieland, Voss vagy A. W. Schlegel, rájuk hivatkozva hazánkban Kazinczy tiltakozott legfőképpen a francia mintájú akadémiai típusú normatív rendszer ellen. Felhívták a figyelmet arra, hogy az író szabad nyelvalkotási joga az ízlés- és a zseni-esztétika fényében argumentálható, mi több, az írói nyelv képes a köznyelv fölé emelkedni, tehát annak normalizálása még csak nem is szükségszerű. Természetesen az argumentált szubjektív elemek mellett léteztek és érvényesültek objektív kritériumok is: mint például a stílus és a tartalom, illetve a forma és a nyelv egyeztetése vagy a stíluszintek differenciálása. Az ezekre való fókuszálás során a megszokott, a hagyományos forma és tartalom kötelező együttthata feloldódik, és az újszerű, tehát az eltérő tartalom és forma kelt figyelmet, ilyen műfaj például a hamar megkedvelt szentimentális levélregény is.

Ebbe az ismert sémába illeszthető részben Kazinczy poétikája – Goethe-kultusza² is többnyire innen magyarázható –, aki az ízlésesztétika jegyében a hagyományostól eltérőhöz vonzódik, de aki megmarad több klasszicistának nevezhető kötöttség mellett. Nem annyira a tartalom, mint a forma- és a stílusjáték volt számára a mérvadó, s ezzel maga is kísérletezett saját és fordított szövegeiben. Ehhez a gondolkodásmódhoz járul, hogy Kazinczy ismerte, olvasta és követte a kortárs német nyelvű irodalom megjelenő alkotásait és az intézményesülő német nyelvű

² Kazinczy Goethe-kultuszáról vö. CZEIZEL 1912, 92–105; HABIS 1942; CSETRI 1987, 9–45; FRIED 1987, 47–90; FRIED 1989, 229–265. Kazinczy Goethe-kultusza értelmezésünkben részben „beállítódás”, részben „szokásrend”, amely fogalmakhoz bővebben vö. DÁVIDHÁZI 2003, 107.

irodalmi élet folyóiratait. Amennyiben egy szépírási vagy egy kritikai tanulmány egy göttingai, egy bécsi vagy egyéb, általa olvasott német nyelvű folyóiratban jelent meg, jellemzően folytatásban, úgy jóval nagyobb esély volt arra, hogy ezekről Kazinczy tudomást szerzett vagy arra reflektált, mint az önálló kötetben megjelent művek esetében. Kéziratos hagyatékában jó néhány efféle folyóiratos kritikai kijegyzés található.³ Alapos Goethe-szövegismerettel rendelkezett. Azokra a kérdésekre, hogy a német szerző munkásságából mit tarthatott fontosnak, mi hatott rá és mit érthetett meg újító karakteréből, Csetri Lajos kísérelt meg válaszolni. Szerinte Goethe és Schiller életművéből „csak a tisztán *klasszicizáló* elemeket tudta befogadni; azt, ami bennük a klasszicizmus és a modern irodalom szellemének dialektikus egysége volt, egészében nem recipiálhatta, s így a *romantizálódó* tartalmi esztétika és az organikus műszemlélet haláláig idegen maradt tőle” (CSETRI 2007, 92. Kiemelés tőlem – S-Sz. Á.). Mindez lényegre törően fejezi ki azok véleményét, akik az irodalomtörténet-írásban Goethe és Kazinczy kapcsolatát kutatják, és végső soron általánosságban jellemzi a kazinczyánus *Iphigenie*-imádatban megerősödő Goethe-kultuszt is. Kérdés, hogy ebben az összefüggésben hol foglal helyet, és milyen megvilágításba kerül a tanulmány szempontjából releváns regény, illetve hogy az a klasszicizáló vs. romantizálódó műszemléletben egyáltalán elhelyezhető-e valahol.

Szintén Csetrinél olvasható a szonett magyar, nyelvújítás kori meghonosodásával kapcsolatban a következő: „a korban használt szélesebb értelemben [...] minden romantikus műfajnak minősül, ami nem a klasszikus ókor mintaszerűnek tekintett irodalmaiban keletkezett” (CSETRI 2007, 89). A „klasszicizáló” és a „romantizálódó” megnevezés ezek fényében tehát nem az utólag így elnevezett, bizonyos történeti és esztétikai jegyek alapján egységesnek vélt irodalmi korszakokban való megfelelést jelenti. Az eddig mintaszerűnek tekintett, illetve az újonnan meghonosodó műfajt, tartalmat és formát jelölik a kifejezések. Amennyiben tehát a „romantizálódó” kitételnek legfontosabb ismérték az adja, hogy minden nem a klasszikus ókor által mintaszerűnek vélt műfajt lefed, úgy vélhetően a *Werther* és utánpotai is idesorolhatók.

A magyar irodalmi áramlatok, a nyelvművelési és a nemzeti irodalom fejlesztésére irányuló programok nem voltak egységesek, ahogy arról többek mellett Tolcsvai Nagy Gábor vall: „a szemben álló felek nem két, egymással mindenben ellenkező tábor alkottak, inkább több, viszonylag következetes álláspontot képviselő csoportba tömörültek” (TOLCSVAI NAGY 2007, 41). A felvilágosodás fogalma szintén nem egy homogén egész. Margócsy István szerint a magyar irodalom

³ Kazinczy kéziratos hagyatéka szerint: MTAK K 630. 132–144. f.: „Goethe’s Werke” Ném. Kazinczy Ferenc recenziókivonata. Autográf. Vö. GERGYE, 1993, 58; MTAK K 633/II. 73–75. f.: Goethéről, Klopstockról, Vossról szóló kijegyzések. Vö. GERGYE, 1993, 69; MTAK K 633/V. 114. f.: „Göthe als Lyriker, beleuchtet von M. Spansrof in Wien” 1821. Kazinczy Ferenc kivonata. Vö. még GERGYE, 1993, 79.

ezen korszakáról mint „egymással össze nem egyeztethető” párhuzamos, esetenként kereszteződő „*irodalmak*” időszakáról lehet beszélni (MARGÓCSY 2007, 14). Amit „néhány, az európai felvilágosodás eszmei hatása alatt álló gondolkodói és írói tendenciának, valamint sok, a felvilágosodás által alig vagy nem is érintett, de irodalmilag mégis ható és továbbható tendenciának vitázó, összhangzó, szétforgó összjátéka”-ként érdemes felfogni. Gerhard Sauer meglátása szerint a felvilágosodás konstruktuma egy freudi értelemben vett családregény vagy egy általánosan elfogadott kaleidoszkóp-kép (SAUER 2007, 21). Ahogy ezek sem, úgy értelemszerűen a Csetri-féle visszalatinosodás-elméletben rögzített, a kor magyar irodalmárai számára mérvadó „német minta maga sem volt egységes; legalább három jelentős nyelvművelési program érvei és gyakorlata között válogathattak”⁴ a kortársak.

Margócsy javaslatára pillantva, amely szerint a magyar irodalom ezen korszakáról mint egymással össze nem egyeztethető, párhuzamos, esetenként kereszteződő „*irodalmak*” (MARGÓCSY 2007, 14) időszakáról érdemes beszélni, különösen figyelemre méltó, hogy Döbrentei Gábor az *Erdélyi Múzeum*⁵ német irodalomfigyelemre méltó, hogy Döbrentei Gábor az *Erdélyi Múzeum*⁵ német irodalomtörténeti tanulmányának fordítása (A' *Német Próza' története*, 1815) elé tett megjegyzésében szintén többes számot használt. „Előre megjegyezzük azt, hogy a' *német folyó beszéd története* itt nem egészen a' mai időig van lehozva” (DÖBRENTÉI 1815, 63. Kiemelés tőlem – S-Sz. A.) Ha a fent említett konstruktumok egyike sem homogén egész, akkor akár csak ebből az egyetlennegy irányból tekintve is nyilvánvalóvá válik, hogy a *Werther* hatása sem értelmezhető egységesen a német, illetve a magyar kultúrtérben.

Visszatérve az önkényesen választott és leegyszerűsített kiinduló oppozícióra, elmondhatjuk, hogy míg Batsányi fordítási nézeteiben a szoros fordításnak tartalmilag és formailag is híve, addig Kazinczy „copírozása” (KAZINCZY 1878, 17–18) inkább az eredeti szerző technikai talentumának utánzására irányult. A forma és a nyelvi fordulatok utánzásának hűségéről van szó ekkoriban, nem elsődlegesen a tartalom hű átültetéséről. Kazinczynak céljai eléréséhez formát kellett bontania, az pedig kézenfekvő, hogy a korban a regény volt ezen formák egyike, a prózai pedig ezen megújuló stílusok egyike. Olyannyira, hogy a francia forradalomra hivatkozva szokás ekkoriban a regényolvasás forradalmának analógiájáról beszélni. „Amíg a világ világ, addig sosem fogunk olyan különös jelenségekre bukkanni, mint a német regényolvasási láz és a francia forradalom. Ez a két szélsőség egyidejűen és egymás mellett nőtte ki magát” – hangsúlyozza J. G. Heinemann 1795-ben.⁶

⁴ A visszalatinosodás-elmélethez vö. CSETRI 2007, 126.

⁵ Döbrentei folyóirata azért is releváns, mert az e körül munkálkodó körnek nem kis szerepe volt az első két magyar *Werther*-fordítás létrejöttében.

⁶ „So lange die Welt stehet, sind keine Erscheinungen so merkwürdig gewesen als in Deutschland die Romanleserey, und in Frankreich die Revolution. Diese zwey Extreme sind ziemlich zugleich miteinander großgewachsen.” Idézi WITTMANN 1982, 86.

Létezik olyan mint a fordító zsenije?

Kérdés, hogy hol a határ a fordítás vagy a „copírozás”, illetve a wertheriáda, a fordított és az eredeti, illetve a fordító és az eredetit szerző között? Leszögezhető, hogy az említett nyelvi fejlődési ívben, herderi értelemben, a fordított mű egy bizonyos ponton a kortársak szerint elér(het)i ugyanazt az esztétikai értéket – mintegy megelőlegezően, helyettesítően –, mint amelyet az eredeti mű képviselt. Több más vélekedéshez hasonlóan Döbrentei *Erdélyi Múzeumának* pályaműkiírásában (*Eredetiség 's jutalom tétel*, 1814) is ez a vélekedés olvasható. Csetri Lajos azt állítja Döbrentei írásáról, hogy: „Nála [Döbrenteinél] jelentkezik tehát irodalmunkban először a hamanni–herderi nyelvmisztikus felfogással szorosan összefüggő nyelvkeletkezés-elmélet: az ősi nyelvteremtés hatalmas, mágikus belső lelki energiákat mozgat meg és juttat kifejezésre a hangok világában, s ez a mágikus nyelvészeti kezdettől a zseni önkifejezésében megismétlődhet egy esztétikai Ausdrucks-theorie, egy Strum und Drang-típusú kifejezésesztétika jegyében” (CSETRI 1990, 314). Fórizs Gergely Csetri elméletére alapozva véli úgy, hogy nem feltétlen a semmiből teremtő zseni mítoszáról van szó Döbrenteinél, hanem elmélete inkább „azon populárfilozófiai elképzeléshez [kapcsolódik], hogy minden ember számára egyformán adottak az emberiség közös tudattartalmai, csak azok tudatosítási mértékében és módjában lehetnek egyéni eltérések” (FÓRIZS 2007, 55). Ebből következően a teremtő zseni és a követő lélek működése közötti eltérést a tanulmányában nem minőségiként, hanem mennyiségiként ragadja meg, és ezt egy általa „kulturális hagyománysor”-nak nevezett rendszerben helyezi el. Fórizs ezt a művelődési modellt állítja párhuzamba és tartja több ponton megfeleltethetőnek Döbrentének a fordításokról szóló, szintén a pályaműkiírásban foglalt gondolataival.

A zseni *kiművelhetőségének* problematikusságára utal Szajbély Mihály is a német nyelvfilozófiai nézetek alakulásáról, a teremtő zseni értelmezéséről elmélkedve az egykorú magyar nyelvi gondolkodás kontextusában. Rámutat arra, hogy a 18. század végi Magyarországon a gondolkodók nem recipiálták azt a németek által felvetett kérdéskört, hogy vajon a zseni művelésére is szükség van-e, s hogy a fordítónak is teremtő zseninek kell-e lennie (SZAJBÉLY 2001, 134–135). Ez fontos kérdés, már csak azért is, mert Döbrentei és Kazinczy a tárgyalt időszakban szerzői és fordítói köröket akar létrehozni, keresik a tanítványokat, elméleti programokat készítenek a gyakorlati megvalósításához. Kettejük szándékainak keresztmetszetében egy ifjú kolozsvári hallgatói kör áll, amelynek két tagjához köthető az első két magyar nyelvű *Werther*-fordítás is. Épp ezért különösen érdekes, hogy a mesterek azzal a kérdéssel szisztematikusan nem vetnek számot, hogy vajon a zseni nevelhető-e, vagy hogy a fordítónak is zseninek kell-e lennie. Azt a feszültséget, amely az eredetit szerző és az azt fordító zsenije között áll fenn – már ha elfogadhatták, hogy az utóbbi is létezik –, jól érzékelt Döbrentei, és megpróbálta feloldani az ellentétet abban az ismert toposzban, amely szerint a (jó) fordító a fejlődés egy bizonyos kezdeti szakaszában egyenrangú az eredeti szerzővel:

Ez [a fordítás] elég dicséretes, elég nemes igyekezet is volt, 's a' jelesb fordítani kezdőknek neveik méltán fénylhetnek az eredeti Írók mellett, mert azok, szintűgy eredetiek lehettek volna, azon időben, mellyben ezek magokat azzá formálhatták. Az egész nemzet tartozik nekik háládatossággal, mert ők űzték széllyel legelőszer a' homályt, ők vetettek-el olly szikrát, melly az utánnak jövő ifjút meggyújtja, 's messzebbre vigye; az eredetit dolgozni akaró pedig sokat köszönjön nekik, mert a' nyelvet ők törték-meg számára. (DÖBRENTÉI 1814, 149.)

A 17. században a klasszikus nyelvek irodalmának fordítása jelölte ki a kanonizált irodalmi műfajok és művek sorát. Talán ennek köszönhető az is, hogy ekkoriban a fordítót is szerzőnek tekintették (ALBRECHT 1998, 69), nem választva szét élesen az eredeti és a fordított munkák szerzésének folyamatát. A 18. században is megmaradt a fordító és a szerző tevékenységének rokonítása, ekkor azonban inkább egyfajta kulturális fejlődési modellben gondolkodtak bizonyos kultúrák irodalmáról, azt a másokéhoz viszonyítva szükségszerű folyamatlépcsőként tekintettek a fordításokra, mint a későbbi, „fejlett” állapotban a saját szerzeményekkel egyenértékű művekre. Csetri szerint e században a német, lengyel és magyar irodalmak visszalatinosodásával, az újlatin költészet virágzásával és a latinnal mint a tudományművelés, a közép- és felsőfokú oktatás nyelvének kialakulásával párhuzamosan megindult az élő nyelvek harca a latin ellen, a maguk valóban élővé válásáért (CSETRI 2007, 124). Mint ismeretes, azért, hogy e nyelvek a kommunikáció minden szintjén képesek legyenek kielégíteni a velük szemben támasztott igényeket, szükségessé vált a megújításuk, így a fordító- és a nyelvművelő-mozgalmak kibontakozása is. A „mozgalmak” kifejezés nemcsak arra utal, hogy mind német, mind lengyel és magyar nyelvterületen megindultak ezek a folyamatok, hanem hogy e nyelvi terekben egyszerre több, egymással konkuráló (TOLCSVAI NAGY 2007, 41), ám épp ezen versengés által a saját tézisek élesebb kidolgozására ösztönző elmélet jelent meg.

Jörn Albrecht alapvetően két fordítói habitust különböztet meg a 17. századi (nyugat-)európai kontextusban. Az egyik az eredeti művel szemben támasztott követelményeknek akar eleget tenni, s a szabadon felvállalt feladatot gyakran „szolgai munkaként” jelöli meg, mint például Perrot d'Ablancourt Tacitus-fordításának előszavában. „Inkább mint rabszolga és nem mint útitárs követtem lépésről lépésre szerzőmet.”⁷ A másik pedig „saját” szövegének (és szerzői hírnevének) szolgálatába szegődik, s ezáltal olvasóinak és anyanyelvének tesz nagy szolgálatot. Ebből az alapállásból az a dilemma adódik, hogy annak, aki ekkoriban a publikum elvárásainak akart megfelelni, vajon el kellett-e hanyagolnia az eredeti iránti hűség kérdését. Természetesen nem vagy-vagy választásról volt itt szó, a különböző modellek párhuzamosan is jelen voltak, továbbá a választás folyamatában műfaji és eseti megszorítások is szerepet játszottak. Szajbély szerint a fordítási munkák előszavában „egyértelműen a hasznosság szempontja dominált, s ennek

⁷ „Je l'ay suivy pas à pas, et plustost en esclave qu'en compagnon.” ALBRECHT 1998, 69.

jegyében a fordító mindenekelőtt saját nemzete olvasói elvárásait igyekezett ki-elégíteni. Ennek az elvnek a jegyében a fordítás legkülönbözőbb típusai nyerhet-tek a konkrét helyzettől függően igazolást” (SZAJBÉLY 2001, 124). Ezt az elképze-lést alátámasztandó gondoljunk Döbrentei gyakorlatias megjegyzésére: az olvasó „nem haza szeretetből olvas, hanem azért, hogy tanuljon vagy magát múlassa” (DÖBRENTAI 1814, 150).

Míg Albrecht (nyugat-)európai kutatásai során alapvetően 17. századi példákat hoz, addig magyar nyelvterületen a 18–19. század fordulóján, a nyelvművelői mozgalmak és a fordítási viták korának idejében is tetten érhető két fogalomról („szolgai” és „szabad”) és ezekkel összefüggő habitusról van szó. Példának okáért: Rájnis József és Péczeli József „azt vallották, hogy a szoros fordítások helyett (amit Rájnis a rabi fordítással azonosított), szabad fordítások, vagyis adaptációk kellenek, hogy a fordító versengjen az eredetivel. [...] Rájnis a klasszikus imitáció-elv alapján, az egyéni stílus tökéletesítésének funkcióját hangsúlyozván, Pliniusra (és Gottschedre hivatkozva), Péczeli pedig az antik imitációelvet a haszonelvű-ség pragmatikus szempontjai szerint áértelmező francia elméletírók, nevezetesen D’Alembert nyomán” (DEBRECZENI 2007, 99). Visszatérve a nyelvművelés modell-jeihez, azokon belül értelmelve a vázolt fordítói dilemmákat, ismét megjegyzendő, hogy az ízlésfrontok rendkívül változatosak voltak, azokat nem szerencsés a fen-tebb megadott két szélsőségre redukálni – ahogy ezt már a Batsányi–Kazinczy-féle opposíció kapcsán említettük. Továbbra is izgalmas kérdés marad, hogy a fordításra instrumentált zsenikonceptió – még ha tematizálva nem is, de gyakor-latban – vajon hol csatlakozik a szolgai és a szabad fordítói habitushoz és hol a hasznosság elvéhez?

A regény, a fordítás és az utánzat kapcsolatának és hatásának problémája

Az eddigi diskurzust a fordító és a szerző megkülönböztetéséről az esetünkben releváns regényfordítások kapcsán a kritikai szövegek felvillantásán túl izgalmasan egészíti ki Aleida Assmann eszmefuttatása a 19. század elején intézményesült, polgári, irodalmi élet művészeti autonómiájának koncepciójáról: az ún. autonóm német szépirodalom kifejlődéséről. Ennek lényegi ismertető eleme éppen az, hogy egy új, autonóm művészeti ág, esetünkben a regény, annyira „drasztikusan” szakad ki a társadalmi életből, mely korábban a művészeteket magába olvasztotta, hogy az irodalom és a társadalom elzárja a kettejük közötti (kommunikációs) meg-értési csatornát.⁸ Vagy ahogy ezt a goethei regény kapcsán másképpen már megfo-

⁸ Assmann szerint a magányos írás („einsames Schreiben”) magányos életbe torkollik, az iro-dalmi produkció és recepció pedig ezáltal leválasztódik a „nemzet” társadalmi életéről. Éppen ezért idézi az egyik kortárs, Adam Müller szavait 1812-ből, aki ezt a német irodalmat néma irodalomnak („stumme Literatur”), tehát az olvasókkal (vagy a társadalommal) kommuni-kálni képtelen irodalomnak nevezi (ASSMANN 1995, 236).

galmazták, a kortárs olvasó értelmezésében még hagyományosan identifikációt hajt végre, de ezt már *nem* követeli meg tőle a szöveg. Nyilvánvalóan ebben rejlik a *Werther* egyik legjelentősebb innovációja.

A hatás, azon belül az imitáció kérdése volt az, ami a leginkább felkeltette a kortársak és a későbbi kutatók figyelmét. A regény – ahogy azt ma fogalmaznánk – az imitáció modelljének extrém formájával konfrontálta az olvasókat (ANDREE 2006, 172–196). A szabadon választott halál problematikája, az öngyilkosság vonzereje volt az, ami lenyűgözte és vélemény nyilvánításra kényszerítette mind a kortársakat, mind a korai kutatókat. A legújabb irodalomtörténet-írás rámutat arra, hogy az olvasó-/nézőközönséget⁹ a legközvetlenebb módon nem az öngyilkosság akarása hatotta át, ellentétben a regény korát jellemző morális diskurzusok fő kritikájával, hanem annak a személynek a sajátosságai – valamint ezen sajátosságok imitálása –, akinél (szerintük) adott volt és aki rendelkezett (is) a szabad választás lehetőségével (SCHERPE 1970, 53–63). Végző soron Werther valósnak vélt habitusának utánzásáról van szó. A szöveg mint irodalmi prefiguráció tehát nem a szövegben lefektetett cselekvési modellek imitálását eredményezte, hanem a tartalmakét: a vélt, a feltételezett értékrendszerét. Mindazonáltal téves lenne arra a következtetésre jutni, hogy a fickió és a valóság szétválasztásának, a mimézis elvének realizálása a tárgyalt időszakban teljesen idegen lett volna. Ez akkor is igaz, ha a népszerű, illetve kulturális és irodalmi szöveggént nevezett diskurzusok éles elválása a 18. század végén még nem is valósult meg teljesen.

Ha a goethei regényre az jellemző, hogy a valóság és a fikció határa *Werther* kortárs befogadójánál nem egzak, akkor kérdéses, hogy mit lehet egyáltalán elmondani az „eredeti” regény utánzatairól, az ún. wertheriádákról és a regény fordításairól? A német *Werther*-utánzatok kapcsán Karin Vorderstemann, a több mint száznegyven lírai wertheriádát feldolgozó 2007-es monográfiájának bevezetőjében úgy definiálja a *Werther*-utánzatok fogalmát, hogy egy szöveg annyiban wertheriáda, amennyiben annak a kiinduló szöveghez, a pretextushoz, tehát Goethe regényéhez való formai, nyelvi vagy tartalmi kapcsolódása valamilyen módon nyilvánvaló (VORDERSTEMANN 2007, 16). A kötet átböngészése után láthatóvá válik, hogy gyakorlatilag a motivikus és/vagy intertextuális egyezések képezik a lírai gyűjtés módszertani alapját. Vorderstemann wertheriáda-fogalma egy jellemzően mai irodalomtörténeti konstrukció, azaz legfőbb feladata az ún. wertheriádák „beazonosítása” és összegyűjtése, amelyhez nyilvánvalóan a fogalom meghatározására volt szüksége. Vorderstemann megközelítése bár elgondolkodtató, nem egyezik teljesen a wertheriádák kortárs olvasóiéval. Az egykorú befogadók irányából kiindulva tanulságos felidézni példának okáért Döbrentei megfogalmazását, aki Bölöni Farkas Sándor *Werther*-fordítását is wertheriádának nevezi, amikor arra kéri, adja oda Trattnernek nyomtatásra, hiszen, mint mondja a *fordításról*: „A Wertheriade

⁹ A regény olvasói mellett utalunk itt a 18. század végi népszerű irodalmi formák, mint a bécsi *Werther*-tűzijátékok és a pozsonyi, illetve linzi *Werther*-ballettek nézőire is (vö. SIMON-SZABÓ 2008, 187–198).

jó speculatio volna neki, mintha látnám milyen örömet adják érte a leánykák három forintjokat, csak hogy sirhassanak rajta” (DÖBRENTÉI 1943, 199). Ma már közismert toposz az egyik nyelvből másikba való fordítások lehetetlensége és ezzel együtt a folyamat, a jó fordítás „közé-költési” (vö. [SIMON-]SZABÓ 2002, 102) erényeinek hangoztatása. Elgondolkodtató, hogy Döbrentei a regény fordítását már akkor is wertheriádának nevezi – hajlunk a fogalom jelentésmezőjének ez irányú kiterjesztésére mi is.

Amikor Friedrich Nicolai szatírja, a *Freuden des jungen Werthers* (1775) a regényt mint az érzékenység kifejeződését ragadja meg, és az érzelmek ábrázolását nagyítja fel elítélően, vagy amikor Jacob Michael Reinhold Lenz kéziratban terjedő írásában (*Brief über die Moralität der „Leiden des jungen Werthers”, 1775*) épp a szentimentális regény erényeit zengi, akkor Nicolai és Lenz valójában egy aktuális eseményre reflektál. A *Werther* számukra való jelen idejűségéből, annak egykorú fogadtatásából indulnak ki. Ez a tartalmilag kritikai és formailag szépirodalmi reakció egy lépéssel továbbvisz a wertheriáda fogalmának egykorú értelmezése felé. Érthető módon a *Werther* olvasó magyar publikum számára nem volt adott a regény elsődleges kortárs értelmezői kontextusa, azaz a goethei regény befogadását meghatározó egykorú német „nyomozás” az életből vett valós események kiszemelésére a regénycselekményből.¹⁰ A *wertheriádák* elsődleges kortárs értelmezői kontextusa azonban, azaz a goethei regény cselekményére való reflektálás és az egykorú német viták lenyomatai már követhetők és érthetőek voltak a német irodalmi kritikák szövegvilágában tájékozott magyar tudósok számára is.

Ennek az előfeltevésnek, amennyiben a gondolatmenet helyes, két következménye lehetett: a regénynek a triviális-érzékeny olvasata és az identifikáció végrehajtása, az utánzás kényszerének megjelenése valamely formában valószínűsíthető. Kármán József művének, a *Fanni hagyományainak* (1794) kortárs „sikere is abban kereshető, hogy az *Uránia* olvasói elhitték a levelek eredetiségét, és azokra nem egy költött történet részeként tekintettek” (vö. BÍRÓ 1998, 210–222; CSÁSZÁR 1939, 75; SZAJBÉLY 1995, 16–24). Mint tudjuk, feltehetően úgy vélték, hogy Fanni egy nemesi ház gyermeke, aki valóban élt, „T-ai József” pedig maga Kármán: kettejük szerelmének valóságos lenyomata Fanni naplója. Az olvasók e feltevésre a fikciós helyzet nyomán juthattak, melyet Kármán az előszóban hozott létre, ugyanúgy, mint ahogy a *Werther* esetében is, ahol a kiadó kísérő megjegyzései, illetve Schillernél, ahol az *Ästhetische Briefe* bevezetőjének instrukciói sugallták, de számos egyéb példa is felhozható efféle szerzői intencióra. Ezen befogadás alapján magyarázható az is, hogy a magyar wertheriádák közönsége végig a 19. században (!) olvasmányait – hozzávetőlegesen Dugonics *Etelkájától* Kisfaludy *Himfyéig* – a számukra legkézenfekvőbb és leghozzáférhetőbb módon, tehát főként a „szív túláradásának” érzékeny diskurzusában értelmezték (akárcsak a német utánzatok egykorú befogadóiak többsége is): „Petőfi Sándor még ösmert olyan vén dámá-

¹⁰ Nyomozás az életrajzi események után Kestner-Charlotte Buff és Goethe wetzlari kapcsolatában.

kat, kik leány éveikben sok könnyet hullattak Siegwart siralmas történetén. Petőfi már gúnyval emlegeti, hogy könyves állványaikon csak két regény díszlik: Siegwart és Kártigám” (LÁZÁR 1892, 50). Ezt alátámasztandó érdemes felidézni a Döbrentei szerkesztette *Erdélyi Múzeumból* az Eichhorn-féle német prózatörténet-fordítás *Werther*-utánzatairól szóló részét, amely a fordításban magán viseli Bölöni keze nyomát is: „Ő [Miller] és a’ többi Utánnazók nem azt nézték a’ mit Göthében csudálni kell, t. i. az olyan temperamentumnak legkisebb nüanszai jó festését, hanem örökké szomorogva asszonyi könnyeket hullattak, melyek a’ férjfiságot, erőt haszontalan puhaságra vonni készültek” (DÖBRENTÉI 1815, 87–88. Kiemelés tőlem – S-Sz. Á.).

Magyar wertheriádák és szigvártiádák – utánzatok

Alapvetően két wertheriáda kapott nagyobb figyelmet magyar viszonylatban, mind a kettő valamilyen kapcsolatba hozható Kazinczy tevékenységével – ahogy egyébként az első három magyar *Werther*-fordítás is direkt és indirekt módon hozzá köthető. Az egyik annak a Johann Miller német írónak az alkotása, aki a göttingeni Dichterbund alapító tagja, Klopstock és Wieland német kultuszának terjesztője, és aki annak a lipcsei Weygandnak az unokaöccse, aki 1774-ben a Michaelismessére megjelentette Goethe regényét. A irodalomtörténet-írás szerint Weygand hamar átláthatta, mekkora üzlet a *Werther*-tematikájú regényeknek és magának a *Werther*-nek újra és újra kiadása, és felismerése okán a fiatalabb költőket hasonló témájú művek fogalmazására kéri (MILLER 1971, 7). Ezért amikor unokaöccse, Miller 1774-ben meglátogatja Weygandot Lipcsében, megkéri őt is, hogy írjon neki valami „hasonlót”, mint a goethei regény. 1776-ban jelenik meg Miller regénye, *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* címmel, melyet nagybátyja Lipcsében nyomtat ki. Az utánzat hasonlóan európai léptékű befogadástörténettel bír, mint Goethe műve (vö. MILLER 1971, 9–10, továbbá LÁZÁR 1892, 63). Lázár Béla a 19. század végén így értelmezi a goethei és a milleri regény német és magyar befogadását: „Werther hatása nem a részvét szülte könny volt, hanem az a fájdalmas érzés, hogy nem lettek olyanok, mint aminők Werther. Míg Siegwartnál érezték, hogy önmaguk képe. Werther megrázta olvasóit, Siegwart megríkatá. Meghatja különben e kor embezeit minden” (LÁZÁR 1892, 55). Látható, hogy a filológus az érzékenység és feltehetően részben még a pietizmus lelki pozíciójából tekint a két regényre, és felismeri, hogy annak elsődleges hatása a kortárs olvasók önértelmezésében keresendő: „nem lettek olyanok, mint aminők Werther”. Ellenben Siegwart olvasói „érezték, hogy önmaguk képe” jelenik meg a regényben. Elképzelhető, hogy a wertheriádák sikere részben valóban ebben keresendő, magyar területen azonban bizonyosan kiemelhetünk egyéb szempontokat is.

Barcafalvi Szabó Dávid, az első magyar szigvártiáda szerzője, sárospataki tanítósága alatt Göttingenbe utazott továbbtanulni (SZINNYEI 1891, 575–576). Egy év múlva visszatért, ám valószínűleg még ezen tartózkodás alatt ismerkedett meg a több szállal a göttingeni Dichterbundhoz kötődő milleri regénnyel, melyet ké-

sőbb magyarra fordított *Szigvárt klastromi története. Két darab* címmel. A magyar fordítás 1787-ben jelent meg Pozsonyban (BARCZAFALVI 1787). Ezzel egy időben Kazinczy Ferenc is átdolgozta magyar nyelvre a művet *Szegvári* címmel, de ez nem jelent meg, állítása szerint azért, mert Barczafalvi megelőzte őt művének kiadásával. A Kazinczy-féle kézirat megsemmisült, szerzője tűzbe dobta (LÁZÁR 1892, 70).¹¹ Kazinczy éles bírálatot adott ki Barczafalvi munkájáról (KAZINCZY 1789, 178–187; vö. MARGÓCSY 1999, 150–168 és DEBRECZENI 2004, 125–127), bár később a *Pályám emlékezetében* túlnyomórészt revideálta nézeteit.¹² Elsősorban nyelvújítási hevéért ítéli el a fordítót, és pontokba szedi, hogyan lehet és kell új szavakat alkotni (KAZINCZY 1789, 185), illetve arra inti, hogy a nyelvet könnyű elrontani: „Románt fordítani, ’s a’ gyönyörűségre szolgáló dolgokat-is idéltlen nevekkal motskolni-el, meg-engedhetetlen vakmerőség. A’ Német-is tud az Universitásból Allgemeinigkei-ot, a’ Concertból Musizierungheitot tsinálni: de meg-marad a’ szokásban lévő technicus terminus mellett, ’s nem alacsonyítja-meg az ideákat otromba el-nevezések által” (KAZINCZY 1789, 186). Talán önigazolásul állítja, hogy Barczafalvi maga is tisztában volt azzal, milyen rossz fordítást készített, de mire azt a kiadó kezéből kikaphatta volna, a mű már megjelent (KAZINCZY 1789, 186). Kazinczy elsősorban és legfőként Barczafalvi nyelvi stílusa, nyelvhasználata ellen kelt ki hevesen. Nem a német minta, a regény tartalma ellen volt kivetnivalója: mint látni fogjuk, ennek a kayseri regény kapcsán is jelentősége lesz.

Ahogy Barczafalvit a göttingeni tartózkodás a regény személyes vonzáskörébe helyezte, úgy Kazinczynál is beszélhetünk ilyen tényezőkről. Ő és Miller levelezésben álltak egymással, Miller arra kérte a magyar szerzőt, hogy kiadásának előszavában utaljon Pater Anton szavaira, amennyiben arra oktatja Siegwartot, hogy uralkodjon magán minden helyzetben, és tűrje el a sors csapásait, mert szerinte ez a regény legfontosabb morális üzenete (LÁZÁR 1892, 59). Mint tudjuk, sajnálatos módon ennek a műnek a kiadására nem került sor. Úgy tűnik, hogy a *Werther*-témát mégsem engedte el Kazinczy, hiszen egy évvel a *Szigvárt* magyarországi megjelenése után, 1788-ban levélben tájékoztatja Ráday Gedeont, hogy egy másik német regény, Christoph Kayser *Adolf’s gesammelte Briefe* (1777) című munkájának fordításán dolgozik, melyet négy évvel a *Werther* megjelenése után adtak ki, 1778-ban, ugyanannál a lipcsei kiadónál, mint ahol Goethe műve is megjelent (KAYSER 1990). Kayser regényére az irodalomtörténet-írással szerint már nemcsak Goethéé, hanem Milleré is nagy hatást gyakorolt (KAYSER 1990, 85). Kazinczy

¹¹ Vö. még: a legtöbb, amit Kazinczytól a *Szegvári*-fordításról tudni lehet, az a *Bácsmegyei* elé szerkesztett *Jelentés*ből adatolható: „Készen hever kezemnél Siegwart is (kit én Szegvárinak neveztem) az analomig vitt pityergéseitől alkalmasint megtisztogatva. Ő nálam egy Heves vármegyei szolgabíró gyermeke, aki a kapucinusok nyugodalmas életeket Hatvanban megkedveli, s alsóbb iskoláit Egerben, a felsőbbeket pedig Kassán folytatja. Krónhelm báró Bánfalvynak, a falun lakó Theréz Susinak, ellenben pedig Fischer Marianne Keresztúry Theréznek neveztetett; s az epizodák hazai történetekből vannak véve.” KAZINCZY 1982, 362–363.

¹² Kazinczy véleményének alakulásáról lásd LÁZÁR, 1892, 68.

átültetéséről azt lehet mondani amellet, amit a szakirodalom is minduntalan hangsúlyoz, tehát hogy „magyarítás”, azaz pragmatikai adaptáció, hogy valóban rendkívül szabadon kezelte a kayseri történetet. Bár a cselekmény főbb számai egyeznek az eredeti regény cselekményével, de nem egyszerűen csak a neveket, helyszíneket vagy tárgyi megnevezéseket ültette át magyarra, hanem rendre megváltoztatta a struktúrát is.

Kazinczy wertheriáda-fordítása először 1789-ben jelent meg Kassán *Bácsmegyeynek össze-szedett levelei. Költött történet* címmel, majd átdolgozott kiadása 1814-ben, a *Bácsmegyeynek gyötrelmei*, Toldy Ferenc szerint már 1784 előtt készen volt az első változat fordításával a széphalmi mester (vö. BÍRÓ 1998, 208). A *Bácsmegyey* nagy valószínűséggel forma- és stílusgyakorlat: az újszerű prózai stílus, a regény műfaján belül pedig szentimentális levélregény formai és stílusbeli utánzása. Állítása szerint azért fordult a német utánzat, Kayser művéhez, mert őt épp az újító forma és stílus vonzotta, és nem elsődlegesen a tartalom. 1789-ben feltehetően nem csak udvariasságból exkuzálja magát és védekezik a várható támadások ellen amiatt, hogy nem Goethe regényét fordította: „Ha Werther kezemnél lett volna, Adolf, vagy inkább Bácsmegyey nem feslett volna ki soha a nem-lével méhéből. Nem azért mondom ezt, mintha sajnállanám a rajta tett munkámat, hanem hogy azoknak egy része, akiknek ez a román valaha szemek eleibe fog akadni, ne vádoljon, hogy festeni akarván, a copiát, és nem az originált copiroztam” (KAZINCZY 1789, 360). 1789-ben tehát még – mondhatjuk – mindegy is, hogy későbbi idolja, Goethe regényének tartalma és a két mű genetikus kapcsolata miben áll. A technikai „copírozás”, pontosabban a mintateremtésben a szentimentális prózai hangvétel és forma érdekli: ez a technika utánzásának „művészete”. Ezt támasztja alá a fenti Kazinczy-idézet folytatása is a regény előszavából: „mert én valamint minden egyéb fordításaimban, úgy itt is, egyedül artistának kívánok tekintetni; aki a táblán nem a sujetet, hanem a festő munkáját, ecsetjét s tüzet nézi s Adolfot a Werther nagy modellje szerint találván, azonnal hozzáfogtam copírozásához” (360).

Amikor Kazinczy a mű előszavában „magyarrá tett román”-nak nevezi munkáját, és hivatkozik a *Wertherre*, illetve az *Adolfra*, maga helyezi bele fordítását a wertheri szöveghagyományba.¹³ Ezzel hívja fel a figyelmet arra a két regényre is, amelyek fordításához kezdett, azaz az *Adolf* mellett a *Werther* átültetésére. Kérdés marad, hogy miért nem fejezte be a *Werther*t, amelynek fordítását elkezdte, amint a regény számára is elérhetővé vált, azaz 1790-ben, és amelyből pusztán az első nyolc levél átültetésével készült el.¹⁴ Goethe regényhősről Kazinczy Habis György szerint úgy vélekedett, hogy „Wertherben az öngyilkost látta, Goethét hibáztatta, mert hőst a legvonzóbb tulajdonságokkal ruházta fel és azután a két-

¹³ Kazinczy kánonképzési törekvéseiről a *Bácsmegyey* kapcsán vö. HÁSZ-FEHÉR 2000, 37–56.

¹⁴ MTAK Rui 2./I. Kazinczy Ferenc: Stúdiumok I. 30–37. f. „Az ifjú Werther szenvedései. 1790.” Kazinczy Ferenc fordítástörredéke. GERGYE 1993, 119. Továbbá Kazinczy fordításának kiadása: KAZINCZY 1994, 411–419.

ségbeesés szakadékába taszította” (HABIS 1942, 152). Dohány József szerint is a fordító inkább az *Adolf*-történettel tudott azonosulni, mint a *Werther*rel, és azért kezdett elsőnek a kayseri átültetéshez, mert „regényt is akart, meg moralt is akart. És ennek jobban megfelelt B[ács]m[egyei], mint a teljesen szabadon gondolkodó Werther. Hogyne, hiszen B[ács]megyei azt hirdeti: »amit Isten összekötött, azt ember el ne tépje«. Ő lesz a szófogadó és alázkodó unokaöccs, ő a viláért sem lesz öngyilkos” (DOHÁNY 1909, 21). Kazinczy a Millerrel való, fentebb említett levelezésben Goethe *Werther*t méregnek nevezi, és hálálkodik a *Siegwart* megírásáért. A regény „méreg”-nek titulálása a német kritika szöveg hagyományából is eredhetett. Ez azonban még nem lehet elegendő ok arra, hogy fordítását abbahagyta, hiszen Kazinczy fentebb vázolt negatív hozzáállása dacára is tény, hogy a wertheriáda után 1790-ben *maga* kezd a goethei regény átültetéséhez. Az sem valószínű, hogy Kazinczyt szövegszerűen csak ez az első nyolc levél érintette volna meg. Gyakran elfelejti megemlíteni az irodalomtörténet-írást, mégsem szabad megfedelkednünk arról, hogy folytatás következett: Kazinczy fordított *Ossiant* is, mégpedig többek között azt a részt, mely a *Werther*ben is szerepel.

Kazinczy *Ossian*-fordítása bizonyosan nem volt független a goethei regénytől, Heinrich Gusztáv ugyanúgy annak primer szöveges forrásaként jelöli meg a regényt Kazinczy leveleinek több részletére hivatkozva (HEINRICH 1901, 456), mint ahogy a német mintákat, forrásokat is részletesen feltáró Váczy János: „Kazinczy *Ossian* énekeivel Goethe műveiből ismerkedik meg” (VÁCZY 1918, 7, 9). Ez még akkor is így lehet, ha Kazinczy közvetlen szöveges mintái között több más német kiadást is fel lehet sorolni Heinrich, Váczy és Hartvig Gabriellának az európai *Ossian*-fordítás hagyományát feltáró kutatásai alapján. Ezekből világosan látszik, hogy a *Szelmai daloknak* is számtalan egykorú német fordítása létezett, amelyek közül többet Batsányi és Kazinczy,¹⁵ de a többi *Magyar Museum* körül csoportosuló *Ossian*-fordító is felhasználta (HARTVIG 2007, 631, 638–639, 641). Végül soron Kazinczy az *Ossiannal* való első találkozást köszönheti – saját bevallása szerint – Goethe regényének. Azonban ami jelen esetben ennél fontosabb, átültetése és a Bölöni-, illetve a Kissolymosi-féle fordítások ossiani részeinek szöveggenetikus kapcsolata is bizonyítható, ahogy erről a következő fejezetben lesz szó. Megjegyzendő, hogy Döbrentei is fordít a skót bárd hőstetteinek történetéből, ám nem a *Szelmai dalokat*, hanem a *Lórai tsatát* (vö. például HEINRICH 1901, 458).

Kazinczynak fentebb említett fordításai: a *Szigvárt*, a *Bácsmegyey*, a *Werther* és az ossiani *Szelmai dalok* komplex egységet alkotnak a szerző művei között Goethe-kultuszához való és azon belül a goethei szentimentális regényhez való szoros kapcsolódásuk által. Ezen túl nem hagyható említés nélkül az a lehetőség sem, amelyre számtalanszor rámutattak már a kutatók Kazinczy alkotói stílusának olyan jellemző vonásai kapcsán, mint hogy műveit élete végéig írja, azokat többször átjavítja/átírja, hogy különösen fordításainak nyelvújító jellegzetességei kel-

¹⁵ Magyar *Ossian*-fordításokról lásd HÁSZ-FEHÉR 2004, 208–220 és HARTVIG 2007, 627–642.

tették fel a kortárs befogadók ellenérzését, az ezen való tépelődés pedig további esetlegesen elkészült fordításainak kiadását nehezítette vagy akadályozta. Elképzelhető, hogy valóban emiatt nyúlt inkább a *Werther* utánzataihoz és csak legvégső az eredeti regényhez, és hogy emiatt hagyta abba annak fordítását. Kazinczy ezzel kapcsolatos érvelésének ma is ismerhető, vonatkozó része azonban némiképpen ellentmondásos. Ha ugyanis az *Ossian* szövegét vele valóban Goethe regénye ismertette meg, ahogy azt Váczy is idézte leveleiből, akkor a *Werther* már ismernie kellett 1788 és 1789 előtt (wertheriádáinak fordítása előtt) is, hiszen a *Magyar Museum*-ban ekkor jelent meg Batsányi János *Ossian*-fordítása és a saját Gessner-fordítás részlete is (1788–1789/1, 41–51, illetve 30–40). Valószínű, hogy ezen ellentmondás hátterében inkább Goethe regényének (és összes műveinek) kanonizációs folyamata áll. Kazinczy többször is megpróbálta elérni azt az esztétikai értéket, melyet a *Werther* testesített meg számára: a *Szigvárt*-tal ez a törekvése nem valósult meg; a *Bácsmegyey*-fordítás és annak két változata már a sikeres próbálkozás jele, mint láthattuk, a stílus és a forma irányába mutató mintateremtés vonatkozásában. A *Werther*-fordítás és az *Ossian*-átültetések folytatása a szöveg-hagyomány genetikus továbbélésében Kazinczy erdélyi ifjú barátai, tanítványai: Kissolymosi Simó Károly és Bölöni Farkas Sándor *Werther*-fordításaiban keresendő.

Kolozsvári „poétai iskola”

Nem lehet azt állítani, hogy egy intézményesült, azaz rögzített formával, szisztematikus elméleti programmal és gyakorlati megvalósítással rendelkező poétai és fordítói csoportosulásra bukkantunk a 19. század fordulójának Kolozsvárján. Azonban úgy tűnik, hogy a kolozsvári unitárius és református hallgatók egy csoportja bizonyos nyugati klasszikus munkákat kiválasztott magának, és több művet közösen vagy egymással párhuzamosan lefordított, jellemzően a 19. század első két évtizedében. Az is valószínűsíthető, hogy Bölöni személye, illetve a német klasszikus irodalom műremekei vezető szerepet töltek be. Továbbá látható, hogy Bölöni célként kitűzött munkájához, szervező tevékenységéhez a serkentést elsősorban Döbrenteitől, másodsorban pedig Kazinczytól kapta. Előjáróban még annyit jegyzendő meg, hogy ezen csoportosulás tagjairól, élettörténetükről vagy esetleges további műveikről csak hézagos információkkal rendelkezünk; a kutatás feltehetően emiatt nem tematizálta hangsúlyosan ezt a kolozsvári kört.¹⁶

1816 márciusában a húsz év körüli Bölöni a kolozsvári királyi líceumban jogot tanul, egy éve zárta le unitárius felsőbb tanulmányainak korszakát, és azt írja széphalmi mesterének, hogy „poétai iskolát” akar Kolozsváron szervezni:

¹⁶ Részletekbe menően nem, de összetartozásukat kiemelve utalt már ennek a csoportnak a meglétére Maller Sándor is: „Bölöni Farkas Sándor Döbrentei erdélyi írói-baráti köréhez tartozott Balog Pállal, Buczy Emillel, Gedő Józseffel, Kelemen Lajossal, Aranyrákosi Székely Sándorral együtt, akik az *Erdélyi Múzeum* körül segédkeztek vagy abban írtak is” (BÖLÖNI 1984, 6).

A gyermek még csak 14 Esztendő, *Kelemen Lajos*, a Kollégyombba Tanítványom volt; én látva benne az igen szép ész, serkentgettem, olvastattam s az írásba beléhoztam. Addig érlelgettem, míg a Döbr[entei]. ismeretségére méltónak gondoltam lenni; a minap hozzá vivém, ő igen elbámult munkáin, s az én szeretett Gyulay Lajosom mindjárt meghívá ebédre az Anyjához. Egy darabját fel fogja venni a Múzeumba; a Gyermek csupa Sentimentalitas, Göthem, Schillerem neki adtam; nagyon szerettem volna, ha ilyen koromba annyi lehetsek, mint ő most. Ha én nem fognék is semmit tehetni, legalább ezt én adom a Hazának; még két Tanítványomból sokat reméllek. *Meg kell lenni, hogy Kolozsvárból egy poétai iskola induljon-ki.* (BÖLÖNI 1816. Kiemelés tőlem – S-Sz. Á.)

Döbrentei is büszkén tudósítja a reményt keltő kolozsvári ifjakról, az unitárius „Poéta tanítvány”-okról Kazinczyt: „Bölöni-Farkas [Sándor], Kelemen [Lajos] és Székely Sándor, kinek odáját örömmel fogod olvasni a’ Múzeum Vdik füzetjében”, vagy a „Reformatus ifjú”-król mint „Fűzesi [L. József], kit már ismersz, s Balogh [Pál]” (DÖBRENTÉI 1816). Aranyrákosi Székely Sándor, későbbi unitárius püspök az egyháztörténet fontos alakja, világi tárgyú szépirodalmi próbálkozásai közül azok a művek ismertek, amelyek ugyanott jelentek meg, mint a többi e körbe tartozó ifjúé, jellemzően a *Szépliteratúrai Ajándékban* és a *Hébében*. A két református fiatról azt tudjuk meg az előbb említett levélből, hogy „Ő [Fűzesi] most ide két órányira, Pata faluban Levita. Keres jobb Papi statziót, hogy dolgozhassék. Balogh, nagy részént általam jutott B. Wesselényi Farkashoz, fija Nevelőjének. Egy Geszneri ifjú.”

A szakirodalom tud egykorú kolozsvári unitárius és református olvasói körökről, tud az éppen Bölöni által alapított kolozsvári Casinóról is, amely gyakorlatilag részben a férfiak „olvasóegylete” volt, illetve a szintén Bölöni alapította „asszonyi olvasóegyletről”. Ezeket azonban kivétel nélkül minden (irodalom)történész a húszas évek legvégére, de inkább a harmincas évek első három-négy évére teszi (vö. GAAL 2001, 108–117). Ami nyilván annak is köszönhető, hogy az intézményesült formák megjelenése valóban akkorra datálható. A fentiekből azonban úgy tűnik, hogy már a tízes évek közepén kialakult egy efféle iskola Kolozsváron, amely felekezeteken ívelt át, és amely szigorú értelemben véve még nem intézményesült formában működött. Ez a csoportosulás bizonyára nem volt független az egykorú, szintén a tízes évekre datálható nyelvművelő mozgalmak forrongásaitól, illetve természetesen az 1814 és 1818 között megjelent Döbrentei-féle *Erdélyi Múzeum*tól sem:

Mond-meg nekem Kazinczym! nem gyúlhatok é öröm lángokra, ha ezen ifjakra gondolkodom. Nem büszkén emelkedem *a jövőendőbe, hol ezen Ifjak Erdélyt is valahára emelni fogják, csendesen magas érzéssel várom az időt, mellyben ezen tanítványaim az Utba-igazítót dicsőíteni fogják. Az Erdélyi Múzeum nem hiájában van kiadva.* Az füzte ezeket velem egybe. Nincs szebb mint látni azt, hogy a’ Törekedő után mint jönnek a’ Nagy Sereg közül szép lelkeik vonattatása által kiválva, azok, kik a’ Koszorú eleibe méltán mennek. Most tapsolj Nekem,

barátom, most mond hogy lakhelyem útjában van a’ Menyországnak. – Haljak meg bár most, nem éltem hijában, utánam jönnek az általam felbuzdítottak, kik a’ lángolva szeretett Hazát, annak díszére élve szeretni fogják. (DÖBRENTAI 1816)

Úgy tűnik tehát, hogy a Döbrentei köré szerveződő poétai iskola tagjai közül a következő személyeket tudjuk felsorolni: Bölöni Farkas Sándor, (nagy-ernyei) Kelemen Lajos, Aranyrákosi Székely Sándor, Balogh Pál, Füzesi L. József és Pataky Mózes; közülük Bölöni volt a legidősebb. A fentiekből látható, hogy ez a kör főként unitárius és református diákokból áll, akik műveiket odaadják idősebb mestereiknek, Bölöninek és Döbrenteinek, s amennyiben ők az ifjakat tehetségesnek találják, úgy befolyásosabb ismerőseik között támogatókat keresnek nekik. Szóba jöhetők támogatók akadhattak az erdélyi nemesek körében is, de ilyen lehetett a széphalmi Kazinczy Ferenc költő és fordító is. S míg láthatóan a nemesek az antik auktorok irányába terelgetik az ifjakat, addig Bölöni, Döbrentei vagy Kazinczy a kortárs nyugati írókkal ismerteti meg a fiatalokat.

Döbrentei és Bölöni levelezésében még egy név bukkan fel, aki szintén ebbe a körbe tartozott, mégpedig Kissolymosi Simó Károlyé, akiről tudjuk, hogy szintén lefordította a *Werthert*, feltehetően 1817-ben, és az 1823-ban meg is jelent. Simó és Kelemen kapcsán pedig világosan látszik, hogy ez a poétai iskola nemcsak klasszikusokat és kortársakat olvasott, verselgetett, hanem fordított is, sőt együtt fordított: azaz kiválasztottak darabokat, amelyeket *közösen* lefordítottak és feltehetően átbeszéltek, illetve amelyeket aztán mestereiknek, Döbrenteinek és Kazinczynak elküldtek. A kiadott (és ma még fellelhető) levelek közül a Döbrenteitől Bölöninek küldött második levélben olvasható 1817. január 12-én: „A kis Kelemen, egy igen szép verset írt hozzád [Bölönihez], mely abból származott, hogy levelére sokáig hallgattál. Épen Ma, Cserey Farkas, Szomoru Jelentései adreszeinek írása végett kért, hogy neki egy deákot szerezzek. Kelemen hívatám. Ezzel a kicsi fiú azt nyerte, hogy neki Cserey, ajánlásomra Nitsch horatziusát fogja meghozatni. *Simó, Wilhelm Meistert olvasá, s a Lehrbriefet lefordította*” (DÖBRENTAI 1817). Ugyanezen év (1817.) október 9-én ezt írja Döbrentei Kazinczynak: „Nem emlékszem, hogy Székely Sándort nálam láttad volna [ti. Kazinczy erdélyi utazásakor]. De láttad Simó Károlyt, vállán függő hosszú mentéjében. *Ez a’ Simó a’ múlt tavasszal hozá hozzám Werther gyötrelmeit igen szép nyelvű fordításban*” (DÖBRENTAI 1817). Illetve szintén ebben az évben, 1817. november 20-án azt írja Bölöni Kazinczynak: „Ugy egyezénk tegnap előtt Tanítványaimmal *Kelemennel és Simó Károlyval*, hogy idő közbe *Schiller minden Drámáját lefordítsuk. Ők hozzá is fogának, az egyik Moorhoz, a más Fieskoboz*” (BÖLÖNI 1817). Schiller *Don Carlos*ához Bölöni Döbrentei biztatására fogott hozzá: „Azt a propositiót teszem, volna é kedved Don Karloszt jambusokba öntened? Nekem az a gondolatom, hogy *Külföldi színjátékok* címje alatt Don Karloszt Tóled, Tellt Kelemen Lajostól, Machbethet s a Schuldot tőlem fordítva kiadnám” (DÖBRENTAI 1943, 92–93). Nekifogott a dráma lefordításának ifjabb Wesselényi Miklósnak (Bölöni barátjának) a nevelője, Pataky Mózes is Goethe *Egmont*jával egyetemben, mégpedig ugyan-

azon apropóból: Döbrentei tervezett *Külföldi Játékszíni Gyűjteménye* számára, de a fordítással feltehetően nem készült el; az bizonyos, hogy nem jelent meg (Maller Sándor előszava, in BÖLÖNI 1984, 21).

Azt, hogy mi okból fordítottak, jelenlegi tudásunk szerint úgy tűnik, Bölöni fogalmazta meg Kazinczy felé a fentebb említett levélben: „Én azt hiszem hogy a Magyaroknál is bételne az Schillerről, a mit Lessing jövendölt a Németeknek, a Schakspeare lefordítása előtt” (BÖLÖNI 1817). Ezen a levélhelyen Bölöni feltehetően arra céloz, hogy a német nyelvű Shakespeare-fordításokat a Corneille- és a Racine-féle átültetések elé helyezte Lessing, s azt hangsúlyozta, hogy ezekben az olvasók sokkal „nagyobb örömet lelnék” (vö. Maller, in BÖLÖNI 1984, 21). Ez utóbbi nyilván annyit tesz, hogy az irodalom fejlesztésére, az olvasóközönség nevelésére jobb hatással lennének. Ezt a lessingi vélekedést nyilvánvalóan a *Hamburgische Dramaturgie* szellemében citálta Bölöni, amely teoretikus munkát Döbrenteitől kapta olvasásra: „Most arra kérlek, élj a Poézisnek, s készülj drámát írni. Brutuszod hagyja látni a ragyogó koszorut, melyet a Játékszínen nyersz. Olvasnád Lessing Hamburgische Dramaturgiáját, s dolgozzál” (DÖBRENTÉI 1815). Arról lehet tehát szó, hogy a fordítások által egy bizonyos kánont akartak teremteni a külföldi minták alapján.

Az 1810-es években Kolozsváron működő poétai iskolából és az együtt fordításokból alig maradt fenn, illetve jelent meg alkotás. Nagyernyei Kelemen Lajos tollából a fentebb idézett levelekben említett *A szabadság* című vers látott napvilágot az *Erdélyi Muzéumban* 1817-ben (8. füz., 80–82.) A *Szépliteratúrai Ajándék a' Tudományos Gyűjteményhez* első száma közölte Hunyadi János című költeményét; itt jelent meg Bölöninek is az első önálló költeménye. Aranyrákosi Székely Sándor műveit is ott adták ki: *Az ember* című versét például az *Erdélyi Muzéumban* 1816-ban (5. füz., 138) és a *Szépliteratúrai Ajándék* első számában (1821). Füzesi L. Józseftől, úgy tűnik, ebből az időszakból nem maradt fenn szépirodalmi alkotás, Balogh Pálról és Kissolymosi Simó Károlyról pedig nem szerezhető értesülés a fenti munkákból. Balogh Pálról annyit lehet tudni, hogy Bölönitől függetlenül, de vele egy időben beutazta Észak-Amerikát, onnan hazatérve pedig nevelő lett Erdélyben (vö. BARTHA 2007, 129). A kéziratok tanúsága szerint nagy valószínűséggel ehhez a körhöz sorolhatók még Bölöni *Don Carlos*- és *Werther*-fordításai és a már említett Simó-féle, 1823-ban megjelent *Werther*-átültetés is.

Az első magyar Werther-fordítások

Összefoglalva az eddigieket a következőket mondhatjuk el az első három magyar *Werther*-fordításról. Mindegyik Kazinczy tollából vagy indíttatására keletkezett. Mint láhattuk, Kazinczy nem tartotta valószínűnek, hogy egy központosított társaság – jelesül a tervezett Akadémia – képes lenne a magyar nyelv és irodalom irányítására, művelésére. Inkább egy gottschediánus irodalomszervezői modell keretei között, valamely, nézeteiben plurális és egy központosított szervezettől független irodalmi és nyelvi csoportosulás formájában óhajtott tevékenykedni. Ehhez

társra talált Döbrentei Gábor erdélyi nevelő személyében, és mint az leveleiből kitűnik, tanítványokra a kolozsvári unitárius és református ifjak körében. Csetri Lajos eredményei alapján tudjuk Kazinczy Goethe-kultuszát illetően, hogy a német költő életművéből „csak a tisztán klasszicizáló elemeket tudta befogadni; azt, ami bennük a klasszicizmus és a modern irodalom szellemének dialektikus egy-sége volt, egészében nem recipiálhatta, s így a romantizálódó tartalmi esztétika és az organikus műszemlélet haláláig idegen maradt tőle” (CSETRI 2007, 92. Kiemelés tőlem – S-Sz. Á.). Tehát az újfajta *tartalmi* esztétika idegen maradt Kazinczytól, valami más azonban hatott rá, és ezt mintateremtésre alkalmasnak találta: a szentimentális prózai formát és stílust.

Fentebb rámutattunk arra, hogy a magyar tudósok szerint egy fordítás szükségszerűen a kezdetekben elérhette ugyanazt az esztétikai értéket – megelőlegezően, helyettesítően –, mint az eredeti. Mint láthattuk, több más vélekedéshez hasonlóan Döbrentei *Erdélyi Múzeumának* pályaműkiírásában (*Eredetiség ’s jutalom tétel*, 1814) is ez a vélekedés olvasható, és tudjuk, hogy ugyanezen folyóirat köré tömörült az ifjú poétai kör is, amely tagjainak az első két *Werther*-fordításunk köszönhető. Szajbély Mihálynak a fordítási munkák előszavának vizsgálatára vonatkozó eredményei nyomán világos lett, hogy a fordításokat „egyértelműen a hasznosság szempontja dominált[a], s ennek jegyében a fordító mindenekelőtt saját nemzete olvasói elvárásait igyekezett kielégíteni” (SZAJBÉLY 2001, 124). Ahogy immár tudjuk, hasznos az, ami mulattat és ami szikrát vet el (Döbrentei) vagy ami szép (Kazinczy).

Rövid bepillantást kaphattunk a regény és utánzatainak, valamint fordításainak befogadástörténetébe. Lényegében azt láttuk, hogy míg a *Wertheré* nem, addig a wertheriádák elsődleges kortárs értelmezői kontextusa, azaz a goethei regény cselekményére való reflektálás és az egykorú német viták lenyomatai feltehetően már követhetők és érthetők voltak a német irodalmi kritikák szövegvilágában tájékozott magyar tudósok számára is. Láthattuk, hogy elsőként a magyar kultúrtérben a regény utánzatai (Miller és Kayser) és azok fordításai jelentek meg, úgymint Barczafalvinak *Szigvárt klastromi története* (1787) és Kazinczynak *Bács-megyeyje* (1789). A „copírozás”-ban, pontosabban a mintateremtésben a szentimentális prózai hangvétel és forma érdekli a fordítókat: a technika utánzásának művészete. Erre láthatunk példát Barczafalvi szóújításaiban és Kazinczy regényéhez illesztett előszavában. Kiderült továbbá, hogy Kazinczy, bár a *Werther* fordításának csak a töredékével készült el, azonban *Ossian*-fordítása (pontosabban a *Szelmai dalok*) sem volt független a goethei regénytől (HEINRICH 1901, 456). Végül pedig azt állítottuk, hogy a széphalmi mester ezen félbemaradt törekvései szöveggenetikailag is igazolhatóan folytatásra találtak Kolozsváron.¹⁷

¹⁷ Az itt következők egy készülő doktori dolgozat eredményeit mutatják be, teszik ezt természetesen anélkül, hogy a dolgozatban hosszan levezetett filológiai okfejtés és bizonyítás minden apró fázisát, eredményét és szépségét együtt az olvasóra terhelnék. Amennyiben hivatkozás nélküli újabb eredmények jelennek meg a következőkben, úgy azoknál külön jelölés nélkül is dolgozatomban kézirataira hivatkozom.

Goethe velencei epigrammájának egyik sora: „Mit a szellem ’s a tudás alkot, nem kap a csürhe azon”¹⁸ szolgált Kazinczy kánonképző, polemizáló kötetének, a *Tövisék és virágoknak* (1811) mottójául. Megítélésünk szerint a széphalmi mester mottóválasztása kifejezésre juttatja Goethe-kultuszának talán legjellemzőbb sajátosságát is, azt az elitista „kultúrpolitikát”, amelynek keretében a német költő műveit is terjeszteni óhajtja. Goethe-propagandáját Kazinczy személyes kapcsolatain keresztül fejti ki. Ahogy a mottó is mutatja, lemond arról, hogy tisztelt szerzőjét nagy tömegeknek adja kezébe. A kevesek és kiválasztottak írójának tartja egész életében, eleinte gróf Dessewffy Józsefnek adja Goethéjét, majd 1815-re erdélyi körében Wesselényi és Döbrentei mellett Bölönivel, Gyulay Lajossal és Kissolymosi Simó Károllyal is levelez a német szerző műveiről. Több levélben ajánlotta a széphalmi mester fiatalabb erdélyi barátai és tanítványai figyelmébe a német író alkotásait. Kazinczy 1814-ben köt barátságot Bölönivel, leveleiben kezdettől fogva lelkesen támogatja az ifjú erdélyi tudóst művek szerzésében és fordításaiban. Pártolókat és támogatókat keres neki kapcsolatrendszerét felhasználva, amelyre támaszkodva eleinte Kozma Gergelyt, Buczy Emilt vagy Döbrenteit is segítette.¹⁹ Ebben a kapcsolati hálóban egyre nagyobb szerepet kap Kazinczynak azon törekvése, hogy a magyar irodalmi folyamatokat a saját ízlésének megfelelően alakítsa (CSETRI 1990, 183), a barátság kultuszának és ápolásának jegyében tulajdonképpen irodalmi hatalmának legitimációjára és irodalomformáló elképzeléseinek²⁰ keresztülvitelére tesz kísérletet.

Kazinczy és Döbrentei támogatása nyomán egy időben, egymással párhuzamosan fordítja le a *Werther* Bölöni Farkas Sándor és Kissolymosi Simó Károly. A két fordítás mintájául a Schmieder-féle 1778-as karlsruhei kalózkiadás szolgált (GOETHE 1778).²¹ Ez (a lemmát leegyszerűsítve) az első változat második kiadásáról készült kalózkiadások egyike. E kiadásról elnagyolva annyi mondható el, hogy még az első változat szövegvariánsát tartja meg (sok helyesírási és stílusbeli rontással), de már tartalmazza a két négysoros mottót is, melyet Goethe utólag illesztett a regény elé. A szöveges és szerkezeti egyezéseken túl bizonyos, hogy Bölöni könyvtárában valaha szerepelt – ma már nem található – ez a karlsruhei kiadás (BÖLÖNI é. n.).

Kissolymosi Simó Károly műveiről, illetve életéről nemcsak Petrik vagy Szinnyi munkái nem tesznek említést, de az a Belia György, illetve Wéber Antal se, akik az 1823-ban megjelent Simó-féle *Werther*-fordítást (az eredeti kézirat hiányában

¹⁸ „Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da.” KÁLNOKY László fordítása: GOETHE 1982, 379. Németül: KAZINCZY 1811, címlap. Vö. még GERGELY 1998; TARNÓI 2000, 223–243; SIMON-SZABÓ 2006, 179–192.

¹⁹ A Kazinczy körébe való felvétel körülményeiről, a felvételi ceremónia törvényszerűségeiről lásd MERÉNYI 2007, 142–144.

²⁰ Vö. Csetri Lajos tanulmányát Kazinczy irodalomszemléletéről: CSETRI 2007, 87–92.

²¹ A kalózkiadások szerepéről a *Werther*-receptióban vö. SIMON-SZABÓ 2009.

az első kiadás alapján) 1975-ben ötezer példányban újra kiadták és utószóval ellátták (K. S. S. K. 1975; WÉBER 1975, 143–156). A két fordításról már tud a szakirodalom. György Lajos úgy tartja nyilván Bölöni fordítását (BÖLÖNI 1818) mint az első teljes magyar nyelvű *Werther*-fordítást, és azt állítja, hogy Kissolymosi Simó fordítása Bölöni átültetése alapján keletkezett (GYÖRGY 1941, 432, 447). Ezt főként arra alapozza György, hogy a két regényfordításban ugyanazok a kihagyások találhatók az eredeti szöveghez képest (Györgyre hivatkozva Wéber is ezt hangsúlyozza. WÉBER 1975, 151) – kérdés, hogy mit értettek „eredeti”-n. Maller Sándor ennél erősebben fogalmaz a két szöveg genetikus kapcsolatáról: „Most meg, 1823-ban, Simó Károly, akivel valamikor a teljes Schillert tervezgette, az ő fordítását szorosan követve, sokhelyt átvéve, saját neve alatt jelentette meg: négy év múlva Koszta József dagályos fordításában újra kiadták. Az övé [Bölönié] kéziratban maradt, máig” (Maller, in BÖLÖNI 1984, 30).

Mint említettük, először Kazinczy Ferenc kezdett hozzá a regény lefordításához 1790-ben, s el is készült a május 4-től 26-ig terjedő, első nyolc levél átültetésével. Ez a fordított mű egészen 1994-ig kéziratban maradt.²² Az első kiadott teljes fordítás valóban 1823-ban látott napvilágot Kissolymosi Simó Károly neve alatt. Egy már fentebb idézett Bölöni-levélből tudjuk, hogy Simó unitárius diákként feltehetően Bölöni tógás diák tanítványa volt. Azt a fentebb idézett és ismételt állítást, mely szerint a Bölöni-féle *Werther*-fordítás a Goethe-regény első magyar nyelvű, teljes adaptációja, megkérdőjelezhetjük. A Kazinczy-féle levelezés segítségével nyomon követhető ugyanis, hogy mikor készült el a két szerző fordításaival. Bölöninek Kazinczyhoz írott levelében olvashatjuk a következőket: „Én az őszen mind betegeskedém, ’s ennek tulajdonítsd ily késő feleletem is. Néha dolgozgom és olvasok, a mi időm a Dicasterizálásból megmarad. Egy barátom kedveltjének kérésére betegségem alatt lefordítottam a Werthert; Don Karlosz is kész. Ezek fordításával sokat nyertem, kivált Karlosszal, mint Cicero a görög hivatgatásával” (BÖLÖNI 1819). E levél nyomán állíthatjuk, hogy Bölöni munkája 1818 őszén lett kész, s egy barátjának kérésére fordította le a német mester regényét. Szintén a Kazinczy-levelezés segít a Kissolymosi-féle munka datálásában. Döbrentei egyik Kazinczyhoz írt leveléből a következőket tudhatjuk meg: „Nem emlékszem, hogy Székely Sándort nálam láttad volna. De láttad Simó Károlyt, vállán függő hosszú mentéjében. Ez a’ Simó a’ múlt tavasszal hozá hozzám Werther gyötrelmeit igen szép nyelvű fordításban” (DÖBRENTÉI 1817). E levél szerint a Kissolymosi-féle fordítás már 1817 tavaszán készen volt.

Az irodalomtörténet-írás korábbi állításának bizonyítékai között szerepelt az a feltételezés is, mely szerint Kissolymosi ismerte és felhasználta a Bölöni-féle fordítást, hiszen ugyanazon helyeket hagyta ki az eredeti regényből és ugyanazon

²² MTAK RUI 2./I. Kazinczy Ferenc: Stúdiumok I. 30–37. f. „Az ifjú Werther szenvedései. 1790.” Kazinczy Ferenc fordítástörredéke. Vö. GERGYE 1993, 119. Kazinczy fordítását kiadta Gergye László: KAZINCZY 1994, 411–419.

dátumokat szerepeltette hibásan, mint mestere.²³ A Bölöni tulajdonában is meglévő karlsruhei kiadás fentebb ismertetett eltérései az első lipcsei 1774-es és a karlsruhei 1775-ös kiadástól Simó fordításában is megtalálhatók. Elmondható továbbá, hogy Kazinczy *Ossian*-fordítását Simó majdnem egészében átvette és saját regényfordításában citálta. Bölöninél elveszhetett a kézirat első néhány oldala, így az első mottó, illetve a kiadó előszava is – elképzelhető persze, hogy ezeket nem is fordította le. A Simó-féle fordítás a mottót szintén nem közli (se az első, se a második rész előtt), ellenben a kiadó előszavát igen. Ugyanazok a dátumtévesztéseik, és közös bennük az is, hogy a kalózkiadásban még meglévő, szövegközi (fiktív) kiadói megjegyzéseket nem fordították le.

A továbbiakban szövegmutatványok illusztrálják a textusok kapcsolatát, az idézetek rendre a karlsruhei kalózkiadásból (1778), a Kazinczy-féle fordítástörédből (1790, kiadva 1994²⁴), Kissolymosi Simó (1817-ben elkészült, 1823-ban megjelent és 1975-ben újra kiadott) fordításából és Bölöninek a feltehetően 1818-ra elkészült, eddig kiadatlan átültetéséből származnak. A regény első fiktív levelének egyik részletét hasonlítjuk össze; azért ebből a levélből indulunk ki, hogy a Kazinczy-féle fordítási megoldásra is kitekintést engedjünk:

Uebrigens finde ich mich hier gar wohl. Die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradisischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Straus von Blüten, und man möchte zur Mayenkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben, und alle seine Nahrung darinne finden zu können. (GOETHE 1778, 10)

Kazinczy fordítása:

Egyéb éránt kedvemre élek. El-tsömörlött Lelkemnek ebben a' paraditsomi Környékben gyógyító balzsamom a' Magánosság; 's ez a' meg-ifjodott esztendőszakasz borzadozó szívemet gyakorta fel-fel-melegíti. Virág-bokréta minden fa, minden tsemete előttem; 's hányszor óhajtottam már tserebogárrá válni hogy az illatoknak ebben a' tengerében kényemre repdeshessek, 's minden elememet benne leljem. (KAZINCZY 1994, 412)

²³ „Fordításából [Kissolymosiéból] ugyanazon levelek hiányoznak mint a Bölöniéből, téves dátumaik is egyeznek; ez azt a látszatot kelti, hogy Simó Károly ismerte, sőt fel is használta Bölöni fordítását.” GYÖRGY 1941, 447.

²⁴ Megjegyzendő, hogy a Kazinczy-féle fordítás mintáját nem ismerjük; annyi bizonyos, hogy a széphalmi mester is a *Werther* első változatának valamelyik német kiadásából dolgozott.

Kissolymosi Simó fordítása:

Külömben itt igen jól érzem magam – a magánosság ezen paradicsomi táján drága balzam szívemnek, az ifjúság ezen kora egész teljével hevíti gyakran borzadozó szívemet; minden élőfa, minden bokor egy-egy virágbokréta, s az embernek májusi lepkének kellene lenni, hogy az illatok tengerét körüllebegje, s abban minden táplálatait fellelhesse. (KISSOLYMOSSI SIMÓ 1817, 1823 = K. S. S. K. 1975, 10)

Bölöni fordítása:

Külömben, itt igen jól találom magam. A magánosság e paradicsomi környékbe enyhítő balzam szívemnek, s a természetnek ezen ifjú időszakasza egész teljességével melengeti olykor borzadozó szívem. Minden fa, minden bokor egy-egy bokréta virág, s lepke kívánna az ember lenni, hogy a jó illat tengerét öszve uszá, s minden táplálatait abban lelhesse. (BÖLÖNI 1818; az első levél utolsó előtti bekezdése)

Szembeötlő, hogy a Kissolymosi Simó- és a Bölöni-féle fordítás e helyütt nem áll annyira szoros szöveggenetikus kapcsolatban a Kazinczy-féle 1790-es fordítással, mint az 1815-ben kiadott ossiani *Szelmai dalok* esetében. Ez nagyban valószínűsíti, hogy a két fordító ekkor még nem ismerte a Kazinczy-féle fordítástöredék szövegét, csak a meglétéről tudott és az indíttatást kapta a széphalmi mestertől. Látható, hogy a két kolozsvári ifjú fordító munkája rendkívül szoros kapcsolatban áll egymással. Az első mondatot („Uebrigens finde ich mich hier gar wohl”) Bölöni szó szerint fordítja, amennyiben a „finden” igét a „találni” magyar jelentéssel ülteti át („Külömben, itt igen jól találom magam”). Simó pedig ettől elvonatoztat, és megtalálja a helyes magyar kifejezést az „érezni” igével („Külömben itt igen jól érzem magam”). A második mondat az érzékenység szókinsének néhány jellemző reprezentánsát tartalmazza („Die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradisischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauderndes Herz”). Simó ezt a mondatot összevonta fordításában az előzővel és az ezt követővel, ettől eltekintve azonban látható, hogy mindketten ismét „szorosan” ültették át a német mondatot; Simó megoldása: „a magánosság ezen paradicsomi táján drága balzam szívemnek, az ifjúság ezen kora egész teljével hevíti gyakran borzadozó szívemet”; Bölönié pedig: „a magánosság e paradicsomi környékbe enyhítő balzam szívemnek, s a természetnek ezen ifjú időszakasza egész teljességével melengeti olykor borzadozó szívem”. A különbségek a következők: a „köstlicher” melléknevet Simó „drága”-nak, Bölöni pedig „enyhítő”-nek fordítja – a melléknév által kísért főnevet egyöntetűen „balzam”-nak fordítják, Kazinczy inkább a ma is használatos forma, a balzsam mellett döntött. A „Jahreszeit der Jugend” szerkezet átültetésébe Bölöni betoldja a „természet” szót, míg Simó megmarad az eredeti szerkezetnél. Érdekes azonban, hogy az egyszerű genitívust mindketten a régiesebb formában közlik, míg Kazinczy az

újabb forma, az „ez” mellett dönt. A „mit aller Fülle” szerkezetet Bölöni fordítja a mai állapothoz közelebb állóként („teljességével”), a határozótól kísért ige („wärmt”) szó szerinti fordítása a Bölöni-féle megoldásé, a költőibb viszont a Simó-féléé. Ebből a rövid összehasonlításból reményeink szerint világossá lett, hogy mennyire bonyolult a két (Kazinczyéval három) fordítás összehasonlítása: bizonyos esetekben az egyik, másutt pedig a másik fordító találja meg azt a megoldást, amely a mai nyelvérzékünknek jobban megfelel. Emiatt arra a konklúzióra juthatunk, hogy a történeti fordítás egy bizonyos időben, egy bizonyos célnak alárendelve születik (ALBRECHT 1998, 14), s még ha ezen diakrón aspektusokat nagy vonalakban rekonstruáljuk is, ezen modell alapján csak feltételesen vállalkozhatunk esztétikai ítéletre.

Kissolymosi Simó fordításának megjelenése után négy évvel adták ki a harmadik magyar átültetést Esztergomban, Koszta József *Az ifjú Werther' gyötreim le-veleiben* (1827) című művét. Ez a fordítás is tartalmazza a regény mindkét részét, s szintén a *Werther* első változata alapján készült. Szövegében azonban semmilyen hasonlóságot sem mutat a kolozsvári fordítások szövegeivel, s a fordításelmélet, illetve a szövegahagyomány tekintetében is szakít a kolozsvári munkákkal, azaz bizonyosan nem a karlsruhei kiadást használta kiindulási szövegként. Az eltérés egyik legfeltűnőbb és talán irodalomtörténetileg is legérdekesebb jele az, hogy a két regényrész előtt álló Goethe-mottó helyett Csokonai *Lilla*-ciklusából vett idézeteket illeszt a részek elé a fordító, azaz inkább a debreceni, mintsem a Kazinczy-féle iskola mellett teszi le a voksát. Amíg Simó vagy Bölöni fordításai szorosnak mondhatók, addig Koszta egyértelműen ún. pragmatikai adaptációt alkalmaz: majdnem az összes nevet, helyszínt és jellegzetes tárgyat magyar névvel látja el – ennyiben a fentebb már vázolt nemzeti narratívahagyományba ágyazza művét. Teljes bizonyossággal állítható, hogy – ellentétben Maller Sándor korábban idézett álláspontjával (Maller, in BÖLÖNI 1984, 30) – Koszta nem követte (talán nem is ismerte) az 1823-ban megjelent Kissolymosi-féle munkát. Kosztáról és munkásságáról egyébként éppoly kevés ismeretünk van, mint Kissolymosi Simóéről. Annál több tudható a hírhedt, profitorientált Beimelről, a mű kiadójáról (HASZTI 1915, 70–86).

Goethe halála (1832) után, Koszta József fordítását (1827) követően a 19. században még két fordítással lehet számolni. Az egyik, Bajza Jenőé (Bajza József fiáé), 1864-ben, Pesten jelent meg. Bajza a szoros fordítás híve, és a regény második változatából fordít. Az ő életét is meglehetősen homály feddi. Kutatásaink során azt tapasztaltuk, hogy ez a Bajza-féle fordítás ma is megtalálható a legtöbb mérvadó német és osztrák könyvtárban, mely 18–19. századi, magyar vonatkozású anyagot is őriz. Talán ennek a következménye az is, hogy Goedeke lexikonában a „*Werther Ungarisch*” címszó alatt említést tesz Bajza átültetéséről (tévesen 1862-re dátumozva); itt egyébként ezt az egyetlen magyar fordítást tünteti csak fel (GOEDEKE 1912, 220). Megemlítendő még a Bajzáé előtt elkészült, bár ki nem adott Kölcsény Antónia-féle fordítástörredék is. A szerzőnő saját használatára (örömeire) fordított a regényből, tehát feltehetően nem a nyilvánosságnak, nem kiadásra szánta művét. Talán emiatt sem készített teljes fordítást, jellemzően csak

az őt érintő, érdeklő fejezeteket ültette át. Naplójának 1839. szeptember 12-i bejegyzésében ezt írja:

Goethe Werther nekem igen tetszik, pedig, midőn a’ szerencsétlen ifjú szenvedéseit olvasom, és vele sírok, azt óhajtom bár ne kezdtem volna azt olvasni. Olly ifjú mint Werther kevés lehet. Olly gazdag kebelrel millyennel ő bírhatott, egy országot tudott volna boldogítani. De a’ sors ellene vala neki, és azt ki által egyedül tudott volna boldog lenni, rendelte, elsűlyesztésére ’s kétségbeejtésére. Olly határtalan szerelem egyetlen lényhez csak olly kebelben támadhat mint az övé. És e’ kebelt nem tehetem, hogy ne csudáljam és szeressem. Werther szenvedett, de nem busíta másodikat, ön keblében forrott ki minden indulatja, minden sejtése. Keble egy tenger volt, melly magányosan küzködött, de csak ön emberét boldogítá, minő felséges színben adja őt fel Goethe! (KÖLCSEY 1982, 65)

Ebből az értelmezésből úgy tűnik, hogy Kölcsey Antónia a kiadó előszavában és az első mottóban lefektetett szerzői intenciónak megfelelően olvasta a regényt:

Jeder Jüngling sehr sich so zu lieben,
Jedes Mädgen so geliebt zu seyn;
Ach, der heiligste von unsern Trieben,
Warum quillt aus ihm die grimme Pein?
(GOETHE 1778, 4)²⁵

Hozzá kell tenni, hogy teljesen egyetértünk a Gábor Júlia utószavában megfogalmazottakkal, amikor is Kölcsey Antónia naplója kapcsán azt hangsúlyozza, hogy a naplóírás maga nem volt feltétlen magánügy: ahogy Kazinczy korában a levelek, úgy ekkorra a „reformkori naplók” voltak azok, amelyek kézről kézre jártak, és bizonyos aktuálpolitikai vagy éppen irodalmi, kulturális eseményről beszámolót adtak. „Mégis közös vonásuk, hogy nem voltak kiadásra szánt alkotások, a jelen-vagy utókornak szóló rejtett üzenetekkel; csupán házi használatra íródtak” (KÖLCSEY

²⁵ A tárgyalt *Werther*-fordítások közül – ahogy azt már fentebb említettük – sem Kazinczy, sem Kissolymosi, sem Bölöni nem fordítja az első mottót. Koszta, aki szintén az első változatból dolgozott, pedig egy Lilla-ciklusrészt illeszt e helyre. A *Werther* második változatából fordított munkák közül Bajza szintén kihagyta a mottó fordítását, Kölcsey Antónia átültetésének kézírata nem lelhető fel. Ezért egy 20. századi fordításra tudunk támaszkodni Fodor Andrásról:

Minden ifjú vágyik így szeretni,
minden lány ily hűségért eped;
a legszentebb ösztönből, ki sejt,
oly keserves kín miért ered?

(GOETHE 1982, 309)

1982, 239). Ebben az értelemben pedig Kölcsey Antónia kéziratos naplója is betölthette azt a szerepkört, amelyet Bölöni kéziratos *Werther*-fordítása húsz évvel korábban: amikor is a kortársak körében kézről kézre járt és a goethei mű magyar nyelven történő terjesztését, megismertetését szolgálta.

Bibliográfia

- Jörn ALBRECHT (1998), *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Martin ANDREE (2006), *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*, München, Wilhelm Fink Verlag
- Aleida ASSMANN (1995), *Was sind kulturelle Texte?*, in Andreas POLTERMANN (Hrsg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen der interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 10), 232–244.
- BAJZA Jenő (1864), *Az ifjú Werther keservei*, írta GOETHE, fordította BAJZA Jenő, Pest, Heckenast
- BALÁZS Péter–LABÁDI Gergely (2005), *Szemlélő. A Spectator fordítása (1783)*, Szeged, Innovariant (Fiatal Filológusok Füzetei, XVIII–XIX. század, 1)
- BARCZAFALVI SZABÓ Dávid (1787), *Szigvárt’ Klastromi Története*. Fordítódott Németből Magyarra Bartzafalvi Szabó Dávid által. Nyomtatódott Posonyban, Fűskuti Landerer Mihály’ költségével ’s betüivel
- BARTHA Katalin Ágnes (2007), *A drámaolvasás nyomában a XVIII. század végén, a XIX. század első felében*, in EGYED et alii 2007, 115–134.
- BATSÁNYI János (1788), Bé-vezetés, *Magyar Museum*, 1788/1, XVIII–XX.
- BÍRÓ Ferenc (1998), *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Budapest, Balassi
- BÖLÖNI FARKAS Sándor [é. n.] *Könyvei Laistroma* [kézirat], Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Fiókkönyvtára, Unitárius Gyűjtemény, Sign. MsU 785/c.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1816) *levele Kazinczynak*, Kolozsvár, 1816. márc. 15., in *KazLev*, 3156.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1817) *levele Kazinczynak*, 1817. nov. 20., in *KazLev*, 3510.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1818), *Az ifju Werther Gyötrelmei* [kézirat], Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Fiókkönyvtára, Unitárius Gyűjtemény, Sign. MsU 509.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1819) *levele Kazinczynak*, 1819. január 21., in *KazLev*, 3692.
- BÖLÖNI FARKAS Sándor (1984), *Napló (1835–1836)*, vál., szerk., bev. tanulmány MALLER Sándor, s. a. r. BENKŐ Samu, Budapest, Helikon
- CZEIZEL János (1912), *Goethe és Kazinczy*, in GRAGGER Róbert (szerk.), *Philológiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről*, Budapest, Hornyánszky Viktor, 92–105.
- CSÁSZÁR Elemér (1939), *A magyar regény története*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda

- CSETRI Lajos (1987), *Die deutschen Bezüge in Ferenc Kazinczys Spracherneuerung*, in TARNÓI 1987, 9–45.
- CSETRI Lajos (1990), *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Budapest, Akadémiai
- CSETRI Lajos (2007), *Amathus. Válogatott tanulmányok I.*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, Budapest, L'Harmattan (Ligatura, 1)
- DÁVIDHÁZI Péter (2003), *Egy irodalmi kultusz megközelítése*, in TAKÁTS József (szerk.), *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, Budapest, Kijarat, 107–133.
- DEBRECZENI Attila (szerk.) (2004), *Első folyóirataink: Magyar Museum, 2. Kommentár*, Debrecen, Egyetemi Nyomda (Csokonai Könyvtár. Források II)
- DEBRECZENI Attila (2007), *Mintakövetés és nyelvtisztaság. A 18. század végi fordításvita összefüggéseire*, in DEVESCOVI Balázs–SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor (szerk.), *Kolligátum. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, Budapest, Ráció, 98–108.
- DOHÁNY József (1909), *Werther hatások a magyar irodalomban a 18-ik század végéig*, Nagyvárad, Laszky Ádám nyomdája
- DÖBRENTAI Gábor (1814), *Eredetiség 's jutalom tétel*, *Erdélyi Múzeum*, 1814/1, 142–162.
- DÖBRENTAI Gábor (1815), *A' német próza történetei*, *Erdélyi Múzeum*, 1815/3, 46–94.
- DÖBRENTAI Gábor (1816) levele Kazinczynak, Kolozsvár, 1816. április 8., in *KazLev*, 3180.
- DÖBRENTAI Gábor (1817) levele Kazinczynak, 1817. okt. 9., in *KazLev*, 3495.
- DÖBRENTAI Gábor (1943; 1944) kiadatlan levelei Bölöni Farkas Sándorhoz (1815–1835), közli JANCsó Elemér, *Keresztény Magvető*, 1943, 86–94, 131–136, 192–207; 1944, 37–48, 90–102.
- [EGYED et alii] (2007), EGYED Emese–BÍRÓ Annamária–DEMETER Zsuzsa–KOVÁCS Eszter (szerk.), *Felvilágosodás, Erdély. A 2006. október 12–14-i kolozsvári tudományos tanácskozás tanulmányai*, *Erdélyi Múzeum*, 2007/3–4.
- FÓRISZ Gergely (2007), *Populárfilozófiai eszmék az Erdélyi Múzeumban*, in EGYED et alii 2007, 51–62.
- István FRIED (1987), *Goethe und Kazinczy. Einige Fragen der ungarischen Goethe-Rezeption*, in TARNÓI 1987, 47–90.
- FRIED István (1989), *Goethe és Kazinczy. Goethe magyar recepciójának néhány kérdése*, *Irodalomtörténet*, 1989/2, 229–265.
- GAAL György (2001), *Műzsák és erények jegyében. Dolgozatok Erdély unitárius múltjáról*, Kolozsvár, Unitárius Egyház
- GERGYE László (1993), *Kazinczy Ferenc kéziratos hagyatéka*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának Katalógusa
- GERGYE László (1998), *Műzsák és gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Budapest, Universitas
- Karl GOEDEKE (1912), *Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen*, 3. Aufl. Bd. IV. Abth. III., Dresten, Verlag von L. Ehlermann

- [GOETHE 1778] J. W. *Göthens Schriften*, Erster Band, *Leiden des jungen Werthers*, Carlsruhe bey Christian Gottlieb Schmieder (Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter Neun und Siebzigster Theil)
- Johann Wolfgang GOETHE (1982), *Versek*, ford. KÁLNOKY László, Budapest, Európa
- Johann Wolfgang GOETHE (2005), *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig 1774, (Hrsg.) Joseph KIERMEIER-DEBRE, München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv Bibliothek der Erstausgaben)
- GYÖRGY Lajos (1941), *A magyar regény előzményei*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia könyvkiadó vállalata
- HABIS György (1942), *Goethe magyar utókora, 1. Kazinczy nemzedéke*, Budapest, Minerva-könyvtár
- HARASZTI Károly (1915), Pesti nyomdák a 19. század első felében. Adalékok, *Könyvtári Szemle*, 1915, 70–86.
- HARTVIG Gabriella (2007), *Osszian fordítások a Magyar Museumban*, in JANKOVITS László–ORLOVSKY Géza (szerk.), *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Gondolat, 627–642.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin (2000), *A kánon építésének és leépítésének stratégiái Kazinczy-nál. A Bácsmegyeinek gyötrelmei*, in TAKÁTS József (szerk.), *A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, Budapest, Kijarat, 2000, 37–56.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin (2004), *A „nemzeti szentimentalizmus” programjának egyik forrása: az osszianizmus*, in ÁRMEÁN Otília–KÜRTÖSI Katalin–ODORICS Ferenc–SZÖRÉNYI László (szerk.), *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, Szeged, Pompeji, 208–220.
- HEINRICH Gusztáv (1901), Ossian hazánkban, *Budapesti Szemle*, 1901/108, 454–468.
- JAKAB Elek (1870), Bölöni Farkas Sándor és kora. Politikai és irodalomtörténeti tanulmány, *Keresztény Magvető*, 1870/5, 241–334.
- JANCsó Elemér (1972), Bölöni Farkas Sándor, in *Irodalomtörténeti és időszerűség. Irodalomtörténeti tanulmányok 1929–1970*, Bukarest, Kriterion, 201–235.
- Albrecht Christoph KAYSER (1788), *Ueber Belletristische Schriftstellerei mit Einer Parallele zwischen Werther und Ardinghello. Allen Belletristischen Schriftstellern und Lesern ihrer Schriften gewidmet*, Strassburg, Akademische Buchhandlung
- Albrecht Christoph KAYSER (1990), *Adolfs gesammelte Briefe*, mit einem Nachwort, Hrsg. von Gerhard SAUER, St. Ingbert, Werner J. Röhrig Verlag
- KAZINCZY Ferenc (1789), *Szigvart klastromi története*. Fordítódott Németből Magyarra Barczafalvi Szabó Dávid által. Nyomtatódott Posonyban Fűskúti Landerer Mihály költségével és betüivel 1787. Két Darabban, *Magyar Museum*, 1789/2, 178–187.
- KAZINCZY Ferenc (1811), *Tövissek és virágok*. Kevés számú nyomtaványokban. Széphalom
- KAZINCZY Ferenc (1814), *Bácsmegyeinek gyötrelmei, németből, egy eredeti toldalékkal*, in *Kazinczy Ferenc Munkái*, IX, Pest, Szépliteratura, 1814–1816.
- KAZINCZY Ferenc (1878), *Bácsmegyeinek gyötrelmei*. Németből átdolgozta Kazinczy Ferenc. Bevezetéssel és jegyzetekkel Heinrich Gusztávától. Budapest, Franklin Társulat

- [KazLev] KAZINCZY Ferenc (1890–1960) *Levelezése*, I–XXIII, s. a. r. VÁCZY János, HARSÁNYI István, BERLÁSZ Jenő, Budapest, Akadémiai
- KAZINCZY Ferenc (1982), *Bácsmegyeynek öszve-szedett levelei. Költött történet*, Kasán, Ellinger János József, Ts. K. privil. Könyv-nyomtatónál (1789), in LÖKÖS István (vál., szerk., bev.), *Érzelmes históriák*, Budapest, Magvető, 357–505.
- [KAZINCZY 1994] Kazinczy Ferenc kiadatlan Werther-fordítása, kiad. GERGYE László, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1994, 411–419.
- KOSZTA József (1827), *Az ifjú Verther’ gyötrelmei levelekben*. Fordította az eredeti kiadásból Koszta József. Megjelent Esztergamban. Beimel József, Cs. Kir. privil. Ország-primási Könyvnyomtató és Könyvtárosnál
- KÖLCSEY Antónia *Naplója* (1982), vál., utószó és jegyzetek GÁBOR Júlia, Budapest, Magvető
- K. S. S. K. [KISSOLYMOSSI SIMÓ Károly] (1975), *Az ifjú Verter gyötrelmei Göthéből, Fejéjden, 1823*, s. a. r. BELIA György, utószó WÉBER Antal, illusztrálta KOVÁCS Tamás, Budapest, Magyar Helikon
- LÁZÁR Béla (1892), *Sieewart, Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1892, 50–70.
- MARGÓCSY István (1999), *Szigvárt apológiája*, in SZAJBÉLY Mihály (szerk.), *Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, Budapest, Magvető, 150–168.
- MARGÓCSY István (2007), *A felvilágosodás határai és határtalansága. Kétélyek és tézisek az irodalomtörténet historiográfiáját illetően*, in EGYED et alii 2007, 6–14.
- MERÉNYI Annamária (2007), „Lantra ömlenek ki meleg érzéseid...” *Dukai Takács Judit*, in EGYED et alii 2007, 137–148.
- Johann Martin MILLER (1776), *Sieewart. Eine Klostergeschichte*, Leipzig, Weygandsche Buchhandlung
- Johann Martin MILLER (1971), *Sieewart. Eine Klostergeschichte*. Faksimiledruck nach nach der Ausgabe von 1776. (Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung), Mit einem Nachwort von Alain FAURE, Bd. 1–2., Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Gerhard SAUER (2007), *Gegen Aufklärung? Abschiedsvorlesung, 19. Juli 2006*, Saarbrücken, Universitätsdruckerei (Universitätsreden, 67)
- Klaus R. SCHERPE (1970), *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*. Anhang: Vier Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile, Bad Homburg, Berlin–Zürich, Verlag Gehlen
- Anneliese SINGER (1971), *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734–1746)*, Bonn, Bouvier Verlag
- [SIMON-]SZABÓ Ágnes (2002), *A lefordíthatatlan nyelv dicsérete*, in BERNÁTH Árpád–BOMBITZ Attila (szerk.), *Frankfurt ’99. Magyarország részvétele a könyvvásáron a német sajtó tükrében*, Szeged, Grimm, 99–105.
- Ágnes SIMON-SZABÓ (2006), *Die ungarische Xenien-Sammlung. Kazinczy Ferenc’ „Tövissek és virágok”*, in Gabriella RÁCZ–László V. SZABÓ (Hrsg.), *„Schöne Welt, wo bist du?” Studien zu Schiller anlässlich des Bizentenars seines Todes*, Veszprém–Wien, Universitätsverlag, Praesens Verlag, 179–192.

- Ágnes SIMON-SZABÓ (2008), *Kuriose Inszenierungen. Pyrotechnik und Tanzkunst als Medien der Werther-Rezeption*, in Szabolcs JÁNOS-SZATMÁRI (Hrsg.), *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, Bd. 1., Klausenburg, Grosswardein, Partium Verlag, 187–198.
- Ágnes SIMON-SZABÓ (2009), *Nach- und Raubdrucke deutscher Originalwerke als maßgebende Medien für die Herausbildung eines Deutsch lesenden Publikums um 1800 in Siebenbürgen*, in *Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie*, Bd. 29., München, Verlag Ungarisches Institut, 99–110.
- SZAJBÉLY Mihály (1995), *Fanni kései gyermeke, Kisfaludy Atala (Regényes tanulmány)*, in ODORICS Ferenc-SZILASI László (szerk.), *Fanni hagyományai. DEKONFERENCIA II.*, Szeged, 1994. november 10–11., Szeged, Ictus, 16–24.
- SZAJBÉLY Mihály (2001), „*Idzadnak a' magyar tollak*”. *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Budapest, Akadémiai, Universitas
- SZINNYEI József (1891–1899), *Magyar írók élete és munkái*, I–III, VI, Budapest, Hornyánszky Viktor
- László TARNÓI (1987), *Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850*, I, *Deutsche und ungarische Dichter*, Budapest (Budapester Beiträge zur Germanistik, 17)
- László TARNÓI (2000), *Goethe und Ungarn. Begegnungen und Bilder. Versuch einer rezeptionshistorischen und imagologischen Bilanz*, in *Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen*, Hrsg. Wolfgang STELLMACHER–László TARNÓI, Frankfurt am Main, Peter Lang, 223–243.
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2007), *A nyelvi és irodalmi ízlésvita nagy, nyilvános szakasza*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.), *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat, 40–56.
- VÁCZY János (1918), *Kazinczy Ossian-fordítása*, *Magyar Nyelv*, 1918/14, 7–15.
- Karin VORDERSTEMANN (2007), „*Ausgelitten hast du – ausgerungen*”. *Lyrische Wertherriaden in 18. und 19. Jahrhundert*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter
- WÉBER Antal (1975), *A műfordítás és az irodalmi ízlés történetéből*, in K. S. S. K. 1975, 143–156.
- Richard WITTMANN (1982), *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

VÉGH DÁNIEL

Apokrif magyar *Don Quijoték* a 19. században

„Nem ritka, hogy az adaptált Don Quijotét számárháton találjuk, mialatt Sancho Rocinantén utazik” – olvashatjuk Cervantes fő művének átdolgozott változatairól Pablo Urbanyi szatírájában (URBANYI 1992, 67). Elképzelhető azonban olyan kontextus, melyből szemlélve érdemes e szövegeket komolyabban is megvizsgálni. Az egyetlen teljes magyar fordítás – amelyet Győry Vilmos 1873 és 1876 között spanyol eredetiből készített – kisebb-nagyobb változtatásokkal ma is kiadott szövege mellett ugyanis szép számú „apokrif” *Don Quijote* ismeretes magyar nyelven (vö. RAKOSI 2005), melyekkel kapcsolatban nemcsak a „hű” jelző, de még a „fordítás” megállapítás is kétségeket vagy ellenérzést ébreszthet, különösen a 20. századi magyar műfordítás-hagyomány közismerten szigorú normái felől. Bár nem kétséges, hogy e csonka, illetőleg csonkolt szövegek nem azonosak Cervantes művével, mégis fontos kiegészítői és mércéi lehetnek a *Don Quijote* látszólag egytényezős magyar fordítástörténetének.

Tanulmányomban a *Don Quijote* 19. századi, nem a spanyol szöveg alapján készült, rövidített magyar nyelvű változatait a regény hazai fordítás- és recepciótörténetében kíséreltem meg elhelyezni, s a teljes magyar fordítás megítéléséhez segítségül hívni. Az átdolgozások fordításelméleti vizsgálata után a 19. századi „apokrif” *Don Quijotéket*: a Lukács Móric által 1848-ban készített legelső, magyar nyelven megjelent ifjúsági kiadást, valamint Horváth György szövegét mint a Győry Vilmos-féle teljes magyar fordítás előzményét; Győry saját, gyermekeknek szánt átdolgozását pedig mint az 1873 és 1876 között megjelent fordításának változatát vizsgálom meg. A 20. században keletkezett két jelentős átdolgozást, Radnóti és Mándy szövegeit külön dolgozatban tárgyalom.¹

Olyan újabb műfordítás-elméletek felől, melyek a fordítói hűség (ekvivalencia) és a forrásnyelvi szöveg elsőbbsége helyett más szempontokat igyekeznek érvényre juttatni, az átdolgozások újszerű megvilágításban tetszhetnek föl. Mint Itamar Even Zohar, a tel-avivi iskola teoretikusa írja: „a »fordított művek« kategóriáját ki kell terjesztenünk a »félig-meddig« fordításokra és az »álfordításokra« is (semi-

¹ A téma fontosabb kérdéseit vázoltam *Olvasható-e a Don Quijote magyarul?* című tanulmányomban (VÉGH 2008). Radnóti Miklós – és érintőleg Mándy – átdolgozását *Mint észrevétlenül az irodalom peremén* (Forrás, 2009. május, 31–45) című dolgozatomban elemzem.

and quasi-translations). A fordításelmélet szempontjából véleményem szerint ez a megfelelőbb kezelése az ilyen jelenségeknek, mintsem elutasításuk a fordításról alkotott egyfajta statikus és történetietlen elmélet alapján” (EVEN-ZOHAR 2007a, 216).

Even-Zohar máshol hozzáteszi: annak ellenére, hogy egy szöveget adaptációnak bélyegzett-e az adott befogadó közeg, ugyanolyan átviteli/átvételi folyamatok (a forrásnyelvi megnyilatkozás dekomponálása és a célnyelv eszközeivel történő újrakomponálása) eredményeképpen jön létre, mint a fordításként elfogadott szövegek (EVEN-ZOHAR 2007b, 235). Ez utóbbiak pedig éppen az adaptációk kontextusában értelmezendők. A *Don Quijote* közvetítő nyelvből készült magyar ifjúsági átdolgozásai, átírásai és rövidített változatai közül ezért először azokat emelem majd ki, amelyek megelőzték Győry fordítását, s a Győry-szöveggel szemben támasztott elvárásokat meghatározták.

Gideon Toury – a tel-avivi iskola másik teoretikusának – alapvetései alapján mérlegelhetjük a fordításokat (és köztük a „félíg-meddig” fordításokat) a célkultúra tényeként is. Toury azt állítja, hogy a fordításokat a célnyelvi irodalom hívja létre, mely később mint célnyelvi szöveget elfogadja vagy elutasítja azt. Különbséget tesz azonban a forrásnyelv kultúrájában irodalminak elfogadott szövegek fordításai és olyan fordítások között, melyeket a célnyelv fogad el irodalmi szövegekként (vö. TOURY 1995, TOURY 2007). Utóbbi esetben természetesen a forrásszöveg kifejezőkészsletének radikális újraalkotása sem kizárható, mivel a célkultúra irodalmának hagyományai és nyelvi lehetőségei felülírhatják az „eredeti” megnyilatkozásformákat. Amennyiben az utóbbi csoportba sorolható fordításokat nem a forrásszöveggel, hanem a célnyelvi irodalom kifejezésrepertoárjával vetjük össze, a célnyelvi referenciákat játékba hozó, tehát szükségképpen az eredetitől elszakadó fordítói megoldások tűnhetnek jelentősnek, az eredeti kifejezést megőrző, ám célnyelvi referenciával nem bíró elemek pedig idegenségérzetet eredményezhetnek, ami vélhetőleg a fordítás fogadtatásától sem független.

Umberto Eco szerint – aki szintén a célkultúrához igazított fordításokat részesíti előnyben – a célnyelvi elemeket játékba hozó átültetések annyiban mondhatók a szó szoros értelmében vett fordításnak, amennyiben az új eszközökkel ugyanazt a hatást érik el, mint a korábbi szöveg, továbbá amennyiben hasonló transzformációval megközelítőleg visszafordítható a fordítás az eredetibe. Adaptáció, átírás, átdolgozás és parafrázis különféle eseteit leválasztja a szoros értelemben vett fordításoktól, hiszen – így Eco – nem ugyanazt a hatást kívánják elérni, mint a kiinduló szövegek, és nem visszafordíthatók azokba. E szövegek legfontosabb sajátossága az, hogy esetükben a fordító-átdolgozó értelmezése nem azonos a szöveg eredeti szándékával. Mint Eco rámutat, „az adaptáció mindig kritikai pozíció elfogadásával [adaptáció] jár együtt, legyen az tapasztalatlanság, vagy akár öntudatlan, akár tudatos választás eredménye. Természetesen a szó szoros értelmében vett fordításnak is sajátja az értelmezésben megnyilvánuló kritikai viszonyulás. [...] Ám a fordítások esetében a kritikai attitűd szükségképpen implicit, igyekszik nem megmutatkozni; míg az adaptációk esetében előtérbe furakszik és az átalakítás lényegét képezi” (Eco 2008, 436).

Bár kézenfekvőnek tűnhet, hogy – különösen az „apokrif” *Don Quijoték* és más regények ifjúsági változatai esetében – a célközönségre való tekintettel a mű hatását az átdolgozó döntően megváltoztatja, és visszafordíthatatlan módosításokat eszközöl, a helyzet azonban árnyaltabb. A beavatkozások egy része ugyanis az alapszöveg terjedelmének csökkentését célozza meg, és nem kritikai viszonyulás következménye. Mármint tekintve, hogy Cervantes szövege – mint a kalandregényeké általában – eleve többszörös bővítéssel (amplificatio) jött létre, vagyis lazán kapcsolódó szakaszok, epizódok, kitérések és közbeékelések sora duzzasztja fel az elbeszélést, ezek egy része talán elhagyható anélkül, hogy a regény arányai és hatása durván megváltozna. Ha Bahtyin arra a következtetésre jut, hogy a kalandok „mennyiségileg tetszés szerint növelhetők” (BAHTYIN 1976, 266), talán hozzátehetjük: csökkenthetők is.

További érv az átdolgozások és a fordítások közötti szakadék viszonylagossága mellett, hogy a mű hatása szempontjából oly fontos elemeket – a *Don Quijote* fordítástörténetében meglehetősen gyakorisággal – a fordításokként számon tartott változatok is el-elhagyják, s nemritkán rövidítenek is a szövegen (vö. BIKFALVY 2006). Szintén az átdolgozások komolyan vétele mellett szól, hogy Gérard Genette *Palimpsestes* című könyvében a rövidítéseket is a „másodfokú irodalom”, azaz a legkülönbélebb szövegek közötti viszonyok körében tárgyalja, hiszen többek szerint a műfordítás csupán alakváltozata az intertextuális viszonyoknak (vö. JÓZAN 1998). Rövid elméleti áttekintésünket összefoglalva tehát azt mondhatjuk: az átdolgozásokat legalábbis a fordításnak tekintett változatok *mellett* érdemes számba venni.

A Cervantes-fordításokkal foglalkozó nemzetközi szakirodalmat áttekintve egyenesen arra következtethetünk: a spanyol kultúrával kevés kapcsolatot ápoló kis nyelvek esetében éppen a rövidített, ifjúsági átdolgozások hívták létre az egyre teljesebb fordításokat. Carlos Alvar a dán fordítástörténet esetében (ALVAR 2006, 44), Jaroslava Kašparová és Pavel Štěpánek a cseh recepcióban (KAŠPAROVÁ–ŠTĚPÁNEK 2005, 65), Jasna Stojanović pedig a szerb irodalomban (STOJANOVIĆ 2006, 61–65) mutat rá az adott nyelven legelső *Don Quijote*-fordításként megjelent ifjúsági átdolgozások úttörő szerepére. Ezek az átdolgozások voltaképpen fordításnak is tekinthetők, lévén forrásuk általában valamelyik népszerű – bár sokáig számon sem tartott – francia rövidített kiadás volt (ezekről lásd MONER 2009, LABÈRE 2004, MANSAU 1996). Ami pedig a *Don Quijote* francia, angol és német fordítástörténetét illeti, megállapíthatjuk, hogy az újabb és újabb fordítások tükrében azok a korábbi változatok bizonyultak átdolgozásnak, amelyek megjelenésük idején megfelelték a fordításokkal szemben támasztott követelményeknek (vö. BARDON 1931, ALVAR 2006). Hasonló a helyzet a *Don Quijote* magyar fordítástörténetében is.

A Cervantes-regény lefordításának igénye magyar nyelvterületen – jelen ismereteink szerint – a reformkorban merült fel először. Kazinczy és köre a német korá romantikusok elméleti írásaiból ismerte meg a *Don Quijotét*, s benne a magyar nyelvből – szerintük – addig hiányzó komikus alkotásmód lehetséges mintáját vélték felfedezni (vö. KISS 1997). Kazinczyék közvetítő nyelvből kívánták volna magyarítani a regényt. Bár mások is tervbe vették vagy meg is kísérelték a regényt francia vagy spanyol nyelvből átültetni (vö. VÉGH 2008), végül 1843-ban a Kisfaludy

Társaságnak csak a *Bőkezű szerető* című elbeszélést sikerült megjelentetnie, Lukács Móric fordításában. Magyar szöveg híján a 19. század első felében a közönség a német fordításokon kívül elsősorban a regény francia és angol változatait ismerhette, amint erre abból is következtethetünk, hogy 1829-ben a Florian-féle háromkötetes francia fordítása, 1846-ban pedig egy angol rövidített kiadás Pesten is megjelent (vö. KISS 1997, CSUDAY 2005).²

Mégsem ezek a kötetek szolgálták az első magyar nyelven megjelent *Don Quijote* (pontosabban *Don Quichotte de la Manche*) alapjául, melyet Karády Ignác készített, és a *Pesti Hírlap* 1848. évi 1039. számának 144. oldalán olvasható hirdetés szerint 1848 februárjában jelent meg Heckenast Gusztávnál „Az ifjúság olcsó könyvtára” sorozatban; ugyanott, ahol többek közt a *Robin Hood* Petőfi Sándor fordításában szerepelt. Rákosi Mariannával és Csuday Csabával ellentétben magam nem tartom valószínűnek, hogy Karády maga dolgozta volna át a Pesten megjelent, jóval terjedelmesebb Florian-féle szöveget. Karády könyvét a címloldal tanúsága szerint ugyanis „nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka után mulatságos olvasmányul fordította”. (Figyelemre méltó, hogy Cervantes neve egyáltalán nem szerepel a könyvön!) A franciás helyesírású cím és az idézett utalás alapján minden bizonnyal valamelyik *Don Quichotte de la jeunesse* lehetett a forrása. A madridi Biblioteca Nacional gyűjteményében fellelhető három, 1848 előtti francia nyelvű rövidített ifjúsági változat (René d’Isle, Sanson és Florian) közül egyik sem egyezik oly mértékben Karády szövegével, hogy azt bármelyik fordításának tarthassuk. Mindazonáltal – a fejezetbeosztás, az arányok és a rövidítés későbbiekben bemutatandó elvei alapján – úgy gondoljuk, hogy Florian *Le Don Quichotte de la jeunesse* címet viselő, a regényt félezer ritkásan szedett oldalon kétszer húsz fejezetre lerövidítő szövegét követte a magyar átdolgozó.

Karády német, illetve francia társalgási kézikönyvek és szótárak szerzője,³ és „amolyan írnok-ember volt Kossuth mellett, de amellett a nevelőséghez is értett” (KRÚDY 1976, 86), s épp 1848-tól a Kossuth fiúk mellett házitanítóskodott. Mivel a Cervantes-regény Kossuth írásában 1838-tól kezdve időről időre felbukkan,⁴ nem elképzelhetetlen, hogy a fordítás elkészítésére gyermekei számára Karádyt egyenesen a politikus biztatta (Kossuth könyvtárának az OSZK állományában

² Ez utóbbi angol nyelvű, de valójában német kiadás volt, amint az alcímből kiderül: *Nebst einem vollständigen Wörterbuche mit der Aussprache nach J. Walter und H. Jones. Zum Schul- und Privatgebrauche.* 269 lap. Leipzig und Pesth, 1846. Verlags magazin (a *Magyar könyvészet* adatbázisa szerint).

³ KARÁDY Ignác, *Uj magyar-német levelező vagy is gyűjteménye a’ polgári életben előforduló mindenféle iratoknak...*, Pest, Heckenast, 1848. KARÁDY Ignác, *Francia-magyar és magyar-francia zsebszótár*, Pest-Lipce, Heckenast-Wigand, 1848. KARÁDY Ignác, *Francia és magyar beszéltetések és társalgás kézikönyve*, Coursier Edouard nyomán, Pest, Heckenast, 2. kiad., 1847.

⁴ KOSSUTH 1989, 43, 429 (utóbbit idézi Kiss Tamás Zoltán is). Kossuth többször utal Cervantes szereplőire a *Pesti Hírlap*ban közölt publicisztikaiban is (1844. január 18.; 1844. június 6.; 1844. október 13.).

fellelhető tételei között két rövidített francia *Don Quijote* is található, ám mindkettő későbbi kiadás). Mindazonáltal föltűnő, hogy alig találunk Karády szövegében a megjelölt célközönségre utaló motívumokat (gyerekek megszólítása, tanító hangvétel, utalások stb.; ezekkel Győry átdolgozásában találkozunk majd). Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Karády Sancho Panzát következetesen „apród”-ként emlegeti, míg a későbbi fordítások csatlósnak vagy fegyverhordozónak nevezik. Szövege – régies igealakjai és helyesírása ellenére – ma is könnyen olvasható, és 19. századi többszöri újrakiadásai is azt jelzik, hogy fogadtatása kedvező volt.

Karády átdolgozása elsőre jellegzetes „könnyített/rövidített” (LABÈRE 2004, 102; vö. GENETTE 1982, 266) változatnak tűnhet, hiszen a történetet lassító elmélkedéseket, hosszadalmas kitérőket és közbeékelte novellákat, valamint a narrátori játékokat és paratextusokat elhagyja; ám a szöveg korántsem kopár. Megmaradt néhány cinkos kikacsintás az olvasóra (CERVANTES 1848, 96, 109) és egy-egy rövidebb, „igen mulattató, egyszersmind tanúságos” (113) közbeékelte történet is, melyeket Don Quijote „körülményeikhez nem illő haszontalan mesé”-knek (117) bélyegez. Karády szövege továbbá – Florian rövidítéséhez hasonlóan – minden szempontból harmonikus: a két kötet kalandjait, a párbeszédes és elbeszélő részeket, továbbá a komikumot és fennkölséget is arányosan csökkenti, s a barokkos kifejezéseken és mondatszerkezeteken is ügyesen rövidít.

Annál nagyobb megrökönyödést kelthet, mikor Cervantestől teljességgel idegen elemekre bukkanunk a szövegben. A birkanyáj-kaland (a teljes változatban I. kötet XVIII. fejezet, Karádynál „8-ik rész”) után Don Quijote megkéri Sanchót, hogy vegye számba megmaradt fogait. Cervantesnél itt következne a *Lazarillo de Tormes* groteszk jelenetét megidéző eseménysor (a lovag és a fegyverhordozó öklendezik), melyet Karádynál hiába keresnénk. Helyette ezt olvassuk: Sancho „szamarához futott, hogy kivegye tarisznyájából a’ szemüveget (sic!), és most vevé fájdalommal észre, hogy oda a’ tarisznya” (55). Mivel a forrásként feltételezett Florian-szövegben a szemüvegnek s más módosításoknak nem leltük nyomát, úgy véljük, Karády saját leleményeivel állunk szemben.

A Pesten is kiadott, Florian fordításaként számon tartott háromkötetes francia szöveg magyar változata 1850–1853-ban jelent meg két kötetben Horváth György kecskeméti mérnök tollából (JOÓS 1955). Ez a szöveg – bár szintén nem teljes – mindazzal szolgál, ami hiányzik Karádyéból: megtalálhatók benne az irodalmi utalások, Cide Hamete Benengeli vagy Don Quijote jellegzetes beszédei. Ám a paratextusokat, az Avellaneda-féle apokrif folytatásra utaló betéteket és a második kötet beékelte epizódjait, valamint a jó ízlést megbotránkoztató jeleneteket elhagyja Florian s a szövegét lényegében szóról szóra lefordító Horváth. A magyar szöveget mindazonáltal nem ezek a kihagyások értékelik le.

A fordítás hibái abból fakadnak, hogy fordítója a magyar prózanyelvben s a 17. századi spanyol kultúrában járatlannak bizonyult. Szóvalasztásai nemritkán esetlegesek, s félreértések/félrefordítások tömkelege fordul elő, mindenekelőtt azokon a helyeken, ahol a francia szótár nem, csak irodalmi tájékozottság vagy egy kommentált kiadás jegyzetanyaga segíthetett volna. Különösen feltűnő a tulajdonnevek utalásrendszerének elkenése. „Ha eszembe jutott volna egy üveg *fierábras* balzs-

mot készíteni” (CERVANTES 1850, 47), írja Horváth, mintha valamilyen ámbra tartalmú balzsamra gondolna a pórul járt lovag, s nem a ki tudja, melyik lovagregényben szereplő Fierabras varázsló csodaszerére. Don Quijote állandó jelzőihez sem nyúlt szerencsésebb kézzel: Horváthnál következetesen „fölkötött lovag” (6) olvasható, s a Győry óta magyarul búsképűként ismert melléknév helyén – az eredeti spanyol kifejezést (de triste figura) paradox módon hűbben visszaadó – „gyászalakú” (102) szerepel. Gyakran magyartalan Horváth mondatfűzése, illetőleg nem kevés, a következőhöz hasonlatos megoldatlan mondat maradt a szövegben: „Szegény fejét kemény betegen hagytuk el, ha a’ szent Hermandád megtudja: Tamás vagyok benne hogy börtönbe nem dug bennünket; ha pedig egyszer ott van az ember, csak a’ jó Isten tudhatja a’ szabadulás óráját” (47).

A műfordításokkal szemben támasztott elvárások megváltozását jelzi, hogy a *Hölgyfutár* hasábjain megjelent, a kötetet beharangozó rövid hír szerzője fenntartással fogadta a szöveget: „Furcsa gondolat volt azonban spanyol regényt francia fordítás után fordítani. Egyébiránt ha mind e mellett is jó lesz, ugy a dicséretet mindenesetre megérdemli e vállolat” (*Hölgyfutár*, 1850, 134. sz., június 13.). Igaz azonban, hogy Horváth maga is szabadkozott az 1950-es kötet első lapjain: „Fordítónak, mikor jelen műbe kezdett, eszeágában sem volt, hogy valaha napvilágot lásson az; megkezdte csupán a’ francia nyelvbeni gyakorlat okáért, folytatta csupán mulatságból, bevégezte – mert körülményei miatt nagyon ráért” (III), írja. Hiányosságai ellenére Horváth fordítását egy alkalommal 1876 és 1885 között újra kiadták (RÁKOSI 2005, 11).

Don Quijote története tehát már évtizedekkel Győry Vilmos fordítása előtt is olvasható volt anyanyelvünkön, mégpedig egy gördülékeny és élvezetes, ám lényegesen lerövidített; valamint egy többé-kevésbé teljes, ám gyatra fordításban. Minden hibájuk ellenére e magyartások már csak azért sem lebecsülendők, mivel éppen ezek a rendelkezésre álló tökéletlen magyar szövegek támasztottak elvárásokat a következő fordítást illetően. Győry az 1873-ban publikált első kötet terjedelmes előszavában mindössze egyetlen, ám annál fontosabb megjegyzéssel utal a fordítás elveire: „A Kisfaludy-Társaság intézkedik arról, hogy e nevezetes mű, mely [...] Európának majd minden nyelvére át van már ültetve, s melyet egyéb-iránt – habár csak másod kézből – a miénk is birt: magyarul is meglegyen, minden kihagyás vagy önkényes elváltoztatás nélkül, az eredetiből fordítva s szigoruan ahhoz alkalmazkodva. A Társaság ezen intézkedésének bővebb indoklását a kérdéses mű világhírűsége teljesen fölöslegessé teszi” (CERVANTES 1873–1876/I, 5).

A Győry-szöveget tehát az újrafordítás igénye hívta létre. Fordítása mindenekelőtt a forrásszöveg minél pontosabb követését tűzte ki céljául, ám – mint később megkíséreljük bebizonyítani – e törekvése egyszersmind a cervantesi műnek szándékosan alárendelt magyar szöveg korlátait is jelentette.

A Győry-fordítás történetével és kritikai értékelésével többen foglalkoztak (lásd VÉGH 2008), ezért e helyütt csupán az ifjúsági átdolgozásoknak nevezett szövegekhez fűződő kapcsolatát elemzem. Ha azt állítottuk, hogy az 1873 és 1876 között megjelent teljes magyar *Don Quijote* újrafordítás, felmerülhet a kérdés, átvett-e valamit elődei megoldásaiból Győry? Kutatásaink arra engednek következtetni,

hogy míg Horváth fordítását nem forgatta, Karády magyar szövegéből többször kölcsönzött. Ugyanazon forrásszöveg különböző – akár közvetítő nyelvekből készített – fordításai természetesen hasonlatosak lehetnek egymáshoz, ám a félrefordítások átöröklődése magyar-magyar átvételről árulkodó jel. A második könyv első fejezetében Don Quijote a borbélyt egy alkalommal „señor rapista”-nak nevezi, a „leborotvál, kopaszra nyír” igéből képezve gúnyos elnevezést. E szöveghelyet Karády „koszvakaró úr” (CERVANTES 1848, 117) megoldással adja vissza, vélhetőleg a francia közvetítő nyelv torzítása miatt. A Győrynél olvasható „koszvakaró úr” (CERVANTES 1873–1876/III, 28) arra utal, hogy a fordító a spanyol szövegben talán nem pontosan értett szót Karády – frappáns, de pontatlan – megoldásával hidalta át. Hasonlóan magyar előzményekre tekint vissza Sancho fogadóbéli meghintáltatásának eszköze, a lepedő. Nem csak „Győry óta valamennyi magyar kiadás szerint a fogadós (ágy)lepedőjében, nem pedig *takaróban* (pokrócban) dobálják Sancho Panzát”, mint Bikfalvy Péter felrója (BIKFALVY 2006, 285–286), aki a Tieck-féle német fordításban véli megtalálni a tévedés forrását. Talán nem érdemtelen megjegyeznünk, hogy már Karádynál (CERVANTES 1848, 49) és Horváthnál (CERVANTES 1850, 89) is lepedőben dobálták a pocakos fegyvernököt. Karádynál a szóválasztást ráadásul egy lepedőbe-levegőben szójáték indokolja, amit azonban az utána következők nem vettek észre s nem vettek át (Győrynél „magasba” szerepel). A fogadóbéli kaland (Karádynál a „7-ik” rész, Győrynél az 1873–1876/I, XVII) több átvételre utaló nyomot is rejt, s annak ellenére, hogy Karádynál jóval rövidebb az epizód, egészében igen hasonlatos a két fejezet hangvétele.

Győry Vilmos és a magyar elődök viszonyáról árulkodhat az a tény, hogy a teljes regény magyarra átültetésével egyidejűleg elkészítette saját ifjúságának szánt átdolgozását is. Erre a viszonylag terjedelmes, egykötetes kiadásra tökéletesen illik Genette „öncsonkítás” és „tömörítés” (GENETTE 1982, 266, 271) kifejezése, hiszen – mint Győry írja a bevezetőben – „az eredetiből készült fordítás nyomán készült, s a mennyire csak lehetett, ahhoz van szabva; eltérés, rövidítés pedig csupán ott történt, ahol e nélkülözhetetlen módosítást az ifjúság számára való átdolgozás tette szükségessé” (CERVANTES 1875, 5). Győry két változatának viszonya igen hasonló ahhoz, amit Florian fordításának teljesebb, illetőleg az ifjú olvasók számára készített rövidített változata között tapasztalhatunk. Győry ugyanis szintén megőriz teljes szakaszokat anélkül, hogy egyetlen írásjelen változtatna; míg más-hol a közbeékelte vagy kitérő történeteket kihagyja, s helyettük összekötő szöveget ír. A lovag könyvtárának elégetését két mondatban összefoglalja, ám alig húz Don Quijote eredetileg az első könyv végén elhangzó lovagregény-elméleti beszédéből. Továbbá ez az egyetlen magyarországi rövidített *Don Quijote*, mely a második könyvből többet tart meg, mint az előzőből – aminek oka abban keresendő, hogy az 1614-es második részben alig élt Cervantes az 1604-es első rész szerkezetét alapvetően meghatározó közbeékelés technikájával. Az egyenes vonalú történetmondást megakasztó betéteket Győry ugyanis akkurátusan eltávolította, s így alakulhatott ki a meglepő 24-41 arány.

Győry – mint evangélikus lelkész és mint több, gyermekeknek szánt tanító-nevelő mű írója – a gyermekirodalom tanító-nevelő-szórakoztató célját szem

előtt tartva⁵ néhány kifejezetten ifjú olvasóknak szánt betoldással igyekezett tanmesét faragni Cervantes művéből. A könyvtárszoba eltűnését például a lovag gazdasszonya és unokahúga füllentéssel magyarázza meg, s Győry nem állja meg, hogy – a regény logikájával tökéletes ellentétben – a hazugságról rövid prédikációt ne tartson:

A két nő szótlánul nézett egymásra, meglepetésökbén alig tudtak hová lenni. Akármit vártak volna inkább a világban, csak ezt az egyet nem. Elvetették a súlyokat, de el is sózták nagyon a levest. Gyógyítani akartak, s még betegébbé tették gazdájokat. Belátták, hogy a hazugság, akármilyen jóakarátú legyen is, mégis csak hazugság, és így olyan vétek, a mi jóra nem vezethet. Meg is bánták keservesen, hogy ilyen mesét penderítettek, de most már késő volt jóvá tenni. (CERVANTES 1875, 35.)

Lényeges változtatás a teljes magyar szöveghez képest, hogy Győry a fiatal olvasókra gondolva egyszerűsített saját fordításának nyelvezetén, ami talán arra is utalhat, hogy azt maga is nehézkesnek ítélte. Igaz azonban, hogy Győry elbeszélő és értekező prózáját megvizsgálva⁶ arra következtethetünk, hogy – különösen az elbeszélő múlt és a kötőmód, valamint egyes nyelvújítás korabeli szavak használatát tekintve – régies, illetőleg latinus stílusban fogalmazta Cervantes-fordítását. Az alábbiakban a követségben járó Sancho pappal és borbélyal történő találkozását leíró (a teljes változatban a XXIII. fejezetben olvasható) részlet két változatát vethetjük össze:

Mikor Sancho úgy tapasztalá hogy semmikép sem tudja megtalálni: ábrázata egészen halálnak vált s jobbra-balra forgott nagy gyorsasággal, folytonosan keresgélve; arról kelle azonban végre is meggyőződnie, hogy a könyv csakugyan

⁵ Győry ifjúságnak szánt munkái, melyek a Cervantes-fordítás előtt jelentek meg: Balassa János. *Történeti elbeszélés az ifjúság számára*, Pest, 1858. *A legújabb Robinson*, Pest, 1869. A Balassa János előszavában fogalmazza meg Győry a gyermekirodalommal kapcsolatos nézeteit: „Ifjúsági iratoknál az írónak soha sem szabad szeme elől tévesztenie, hogy ne csak pusztán és egyedül mulattatót vagy csak pusztán és egyedül tanítót adjon az ifjú olvasónak kezeibe, hanem arra kell törekednie, hogy művében összekötve legyen mind e két kellék, s csak úgy felel meg hivatásának, ha oly művet ad, mely mulatva tanít, és tanítva mulattat.” (VII.) Radnai Rezső *Győry Vilmos élete* című hosszabb lélegzetű tanulmányában, mely a *Győry Vilmos Költeményei* című kötet előszavaként jelent meg (Budapest, 1886) így fogalmaz: „Az igazán költői beccsel bíró gyermekirodalomnak megalapítója: Győry Vilmos volt. Tanulmányai-, tehetsége- és főleg jelleménél fogva egyedül ő birt rá hivatottsággal. A kulturnépek összes irodalmára kiterjedő ismeretei nem mellőzték ez igénytelen ágat sem. Foglalkozván vele, belátta elmaradásunkat, ráismert a haladás feltételeire [...]” (84.)

⁶ Fentebb idézett munkái mellett lásd még GYÖRY Vilmos, *Egy igaz polgár élete. Történeti elbeszélés*, Pest, Corvina, 1869; *Győry Vilmos egyházi beszédei*, sajtó alá rendezte RADNAI Rezső, Budapest, 1886.

elveszett; ekkor aztán mind a tiz körmével neki esett szakállának, többet kitépett felénél; de még ezzel be nem érve majd fél tuczat ökölcsapást mért homlokára és orrára, úgy hogy egész arczát vér borítá el. (CERVANTES 1873–1876/I, 427)

Látva már most Sancho, hogy semmikép se tudja megtalálni, ábrázata egészen halálnak vált, s jobbra-balra forgott nagy gyorsasággal, folytonosan keresgélve; arról kelle azonban végre is meggyőződnie, hogy a könyv csakugyan elveszett. Ekkor aztán mind a tiz körmével neki esett a szakállának, tépte, marta magát s közbe-közbe öklével nagyokat ütött homlokára. (CERVANTES 1875, 110)

Győry csak az elbeszélő átírt vagy utólag betoldott mondatain egyszerűsített jelentősebben (figyelemre méltó a látványosan modernizálódó igeidő-használat!), a szereplők legfőbb rövidített szövegének körülményességét jobbra érintetlenül hagyta. Így olyan eltérést hozott létre az elbeszélő és a szereplők nyelve között, ami Cervantes elgondolásától nem teljesen idegen. Győry egyszerűsítő megoldása mindazonáltal talán szerencsésebb, mint Bikfalvy Péter javaslata, mely szerint a „Don Quijote lovagregények hangnemét idéző fohászaiban, »beszélgetéseiben« vagy szónoklataiban tovább kellene archaizálni, akár az »érthetetlenségig«” (BIK-FALVY 2006, 292). Győry Vilmos saját fordításának gyermekeknek szánt átdolgozása mindenestre azt sugallhatja, hogy mégsem csak „minden kihagyás vagy önkényes elváltoztatás nélkül, az eredetiből fordítva s szigorúan ahhoz alkalmazkodva” ültethető át a *Don Quijote*.

A 19. századi apokrif *Don Quijoték*et vizsgálva megállapítottuk, hogy Győry Vilmos munkája újrafordításként született, és bár mindmáig a magyar *Don Quijote* meghatározó alaprétegét képezi fordítása, szövegén számos, olykor jelentékeny változtatás történt, s első átdolgozója ő maga volt. Fordítása tehát nem ítéltető meg a közvetítő nyelvből gyermekkönyveknek készült, s ezért gyakorlatilag mellőzött átdolgozások nélkül. Összehasonlításként érdemes felidézni, hogy Győry más fordításai, így a szintén „autentikus” újrafordítás igényével készült *Az élet álom* magyar szövege feledésbe merült, mert Calderón darabját – feltehetően a színpadi mondhatóság sürgetőbb igényei miatt, esetleg kisebb terjedelme okán – azóta is rendszeresen újrafordítják.⁷

Közvetítő nyelvből készült fordítások, illetőleg újrafordítások kapcsán Gideon Toury mutat rá: még ha „egyes fordítások gyakran újabb fordítói tevékenység alapját képezhetik [...], *nem valamely eredendően benne rejlő tulajdonsága miatt választják forrásszövegül és válik azzá, hanem az új, leendő befogadórendszer*

⁷ Több 19. századi, németből készített fordítást (bemutatók: 1819 Székesfehérvár, 1820 Kolozsvár; Barna János egy Katona József-fordítást is említ) követően 1871-ben Győry Vilmos, 1924-ben Harsányi Kálmán, 1967-ben Jékely Zoltán, 2005-ben pedig Mester Yvonne és Térey János ültette át magyarra Calderón színművét (vö. JÁNOS BARNÁ, *Los dramas de Calderón de la Barca en la escena húngara*, Budapest, 1930, 3; KÖRÖSI ALBIN, *A spanyol irodalom története*, Budapest, Szent István Társulat, 1930, 249–250).

igényei alapján” (TOURY 2007, 366. Kiemelés tőlem – V. D.). A *Don Quijote* rövidítésekkel és átdolgozásokkal kibővített magyarországi fordítás- és fogadtatástörténete meglátásom szerint arra utal, hogy a regénynek a magyar befogadás rendszerétől mért időbeli, kulturális és prózapoétikai távolsága olyan feladat elé állítja a mű magyarítására vállalkozókat, amire nem kizárólag a (bárhogyan is definiált) fordítói hűség következetes alkalmazása adhat sikeres választ. Győry teljes magyar szövegének szándékolt (nyelvi) idegenségét ugyanakkor fölfoghatjuk értékként is (vö. FIGAL 2007). Amennyiben fordítói értelmezését – Eco elgondolását követve – a regény megjelenése idején gyakorolt eredeti hatásával azonosnak feltételezzük, a következő kérdésekre volna szükséges megnyugtató választ találnunk: idegenül hatott-e Cervantes nyelve a 16–17. század fordulójának spanyol prózastílusához képest? Mennyire hat ma idegenül a spanyol olvasó számára a *Don Quijote*? Milyen viszonyban áll az 1870-es évek magyar prózájával és próza-fordítás-poétikájával Győry szövege? Mi volt a korabeli befogadók véleménye Győry fordításának nyelvezetéről? Általános következtetésként mindenesetre még e kérdések megválaszolása előtt (reményeink szerint egy következő tanulmányban beszámolhatunk kutatásaink eredményeiről) megfogalmazhatjuk, hogy a fordítások körét kibővítő – közvetítő nyelvből készült, illetőleg rövidített és átdolgozott – változatok vizsgálata úgy járulhat hozzá egy adott műfordítás megítéléséhez, hogy forrásszöveg és célszöveg egymásra vetítését megkerülhetővé teszi. S innen szemlélve máris nem veszteségként tűnik fel, ha „az adaptált Don Quijotét számárháton találjuk, mialatt Sancho Rocinantén utazik”. Különösen, hogy – mint a cervantesi kérdések rámutatnak – maga Cervantes is bizonytalankodott a derék négylábúak ügyében.

Bibliográfia

- Carlos ALVAR (2006), Las traducciones del Quijote, *Edad de Oro*, 2006/XXV, 35–51.
- Mihail BAHTYIN (1976), *A tér és az idő a regényben*, in *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat
- Maurice BARDON (1931), „*Don Quichotte*” en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, Paris, Honoré Champion
- BIKFALVY Péter (2006), Győry Vilmos, a Don Quijote fordítója (Kis magyar palimpszeszt), *Filológiai Közöny*, 2006/3–4, 275–297.
- CERVANTES (1829) *Don Quichotte de la Manche*, traduit de l’espagnol par [Jean Pierre Claris de] FLORIAN, Pest, Harteleben
- CERVANTES (1848) *Don Quichotte de la Manche*. Nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka után mulatságos olvasmányul, fordította KARÁDY Ignác, Pesten, Heckenast Gusztáv tulajdona
- CERVANTES (1850) *Don Quichotte, a’ híres manchai lovag*. Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította HORVÁTH György, h. mérnök, Kecskeméten, Szilády Károly betűivel és költségén

- CERVANTES (1873–1876), *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–IV, fordította GYÖRY Vilmos, Budapest, Athenaeum
- CERVANTES (1875), *Don Quijote de la Mancha*. Írta Miguel de Cervantes Saavedra. A spanyol eredetiből készült fordítása után az ifjúság számára átdolgozta GYÖRY Vilmos, Budapest, Légrády Testvérek
- CSUDAY Csaba (2005), *Öt pont a magyar Don Quijote történetéhez*, *Holmi*, 2005/3, 317–334.
- Umberto ECO (2008), *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen
- Itamar EVEN-ZOHAR (2007a), *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében*, in HAJDU–JENEY–JÓZAN 2007, 209–219.
- Itamar EVEN-ZOHAR (2007b), *Fordítás és átvitel/átvétel*, in HAJDU–JENEY–JÓZAN 2007, 232–240.
- Günter FIGAL (2007), *Fordításvizonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajtunkban*, in HAJDU–JENEY–JÓZAN 2007, 309–318.
- Gérard GENETTE (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil
- HAJDU Péter–JENEY Éva–JÓZAN Ildikó (szerk.) (2007), *Kettős megvilágítás*, Budapest, Balassi
- JOÓS Ferenc (1955), Kecskeméten jelent meg a *Don Quijote* első teljes magyar fordítása, *Kiskunság*, 1955/II, 119–122.
- JÓZAN Ildikó (1998), *Műfordítás és intertextualitás*, in KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR–SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna (szerk.), *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Budapest, Anonymus
- Jaroslava KAŠPAROVÁ–Pavel ŠTĚPÁNEK (2005), *Rytíř smutné postavy v Čechách, u příležitosti 400. výročí vydání prvního dílu Dona Quijota*, in *El caballero de la Triste Figura en las tierras de Bohemia, con motivo del IV Centenario de la aparición de la primera parte del Quijote*, Praha, Národní knihovna České republiky
- KISS Tamás Zoltán (1997), *Oculto en el canon. Aspectos de la recepción del Quijote en Hungría hasta 1853*, in BÁNKI Éva (szerk.), *Hommages à Kulin Katalin*, Budapest, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 87–97.
- KISS Tamás Zoltán (2006), *A Don Quijote helyei. Diszkurzív gyakorlatok és a befogadás retorikája Cervantes magyarországi hatástörténetében*, *Filológiai Közlemény*, 2006/3–4, 261–265.
- KOSSUTH Lajos (1989), *Kossuth hatodik szövéltása*, in *Kossuth Lajos iratai 1837. május–1840. december*, sajtó alá rendezte PAJKOSSY Gábor, Budapest, Akadémiai (Összes Munkái, VII), 326–383.
- KRÚDY Gyula (1976), *Kossuth fia*, sajtó alá rendezte FÁBRI Anna, Budapest, Magvető
- Claude LABÈRE (2004), *Un Don Quichotte pour la jeunesse. Entre trahison et initiation*, in Michel MONER–Christine PÉRÈS (éd.), *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques*, Paris, L'Harmattan, 101–107.
- Andrée MANSAU (1996), *Le Quichotte illustré de Florian, vers un livre pour l'enfance?*, *Cahiers de l'AIEF*, 1996/1, 283–296.

- Michel MONER (2009), *La recepción de Don Quijote en Francia. En Anuario del Instituto Cervantes* [Elektronikus dokumentum. Elérhető: http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/moner/default.htm; 2009. július 8.]
- RÁKOSI Marianna (2005), *Miguel de Cervantes Saavedra: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha magyar kiadásai*, Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék
- Jasna STOJANOVIĆ (2006), Génesis y significado de la primera traducción serbia de *Don Quijote*, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2006/Spring-Fall, 57–72.
- Gideon TOURY (1995), 'Translation of Literary Texts' v. 'Literary Translation', in *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, Benjamins, 166–180.
- Gideon TOURY (2007), *Fordítás – célkultúra*, in HAJDU–JENEY–JÓZAN 2007, 319–338.
- Pablo URBANYI (1992), *Felsőfokú tanfolyam spanyol nyelvből külföldiek részére*, ford. DOBOS Éva, in *A hagyatéék. Szatírák*, Budapest
- VÉGH Dániel (2008), Olvasható-e a *Don Quijote* magyarul?, *Literatura*, 2008/2, 217–233.

DÖMÖTÖR EDIT

A fordítás mint „architextuális” gyakorlat
Agatha Christie 1930–1940-es évekbeli magyar fordításai

A detektívtörténet ideológiai vetülete Franco Morettitől Michel Foucault-n át Friedrich Kittlerig sokat és sokféleképpen tárgyalt kérdés. Megközelíthető úgy, hogy a műfaj küldetése a világnak jelentést adó ember ünneplése, de az anonimitás olyan terében (a metropoliszban), amely a társadalmi ellenőrzés ellehetetlenülésével fenyeget, írja Moretti (MORETTI 1983, 155). Friedrich Kittler úgy határozza meg a detektívtörténet „sémáját”, hogy megkíméli az olvasót a hatalom látványától, eltereli a figyelmet a bűnről és a hatalmi stratégiákról, a tettes „ellenhatalmát” pedig pszichológiailag érthetővé tehető módon „motivációkra” fordítja le (KITTLER 1991, 215). Wagner Lilla – akinek a nevéhez fűződik Petőfi költészetének pszichoanalitikai megközelítése – a kapitalista társadalom működésében a birtoklás felől értelmezi a műfajt: „a pénz regénye detektívregény”, mivel „egy gazdasági fogalom: a birtoklás körül forog” (WAGNER 1933, 34). A magyar irodalomban ez a problematika élesen merült fel a 20. század első felében, hiszen a bűnről való beszéd, a bűn irodalmi kódolhatósága tekintetében mindenekelőtt német („Kriminalgeschichte”) és francia („kaland[or]regény”) minták nyomán alapvetően eltérő paradigmák voltak meghatározóak. Ez a kérdés a tanulmány kiindulópontja: a klasszikus detektívtörténet-szerzők közül Agatha Christie műveinek 1930–1940-es évekbeli magyar fordításaiban vizsgálom, milyen kulturális közegbe – közelebbről a bűn milyen konstrukcióinak hagyományaiba, azok milyen érintkezésébe, adott esetben feszültségébe – ágyazódott mind az átültetendő művek kiválasztása, mind a fordítások szövegisége. Ez lehetőséget nyújt arra, hogy a tanulmány a bűnügyi, illetve a magyar irodalom szélesebb kontextusát érintse, miközben konkrét szöveghelyek vizsgálatára is vállalkozik. Az ilyen irányú elemzés azonban korántsem függetleníthető a korabeli ponyvafordítói gyakorlat egy fontos aspektusától: a cselekmény, a történetformálás sémájának átalakíthatóságától. Egyrészt tehát tetten érhető, hogy a kiválasztott művek részben „illeszkednek [a korabeli magyar irodalom, illetve ponyvairodalom] saját nyelvi hálójának már eleve meglévő diszkurzív paramétereire” (SENGUPTA 2004, 220); másrészt a regények diegetikus értelemben vett cselekményét írják át, változtatják meg. Egyes szövegrészek kihagyása, történetmintázatok átalakítása és szövélyasztások vizsgálata hozzájárulhat az irodalmi-kulturális környezet feltárásához, amelyben a klasszikus krimi egyik eminens képviselőjének, Agatha Christie-nek az első magyar fordítá-

sai létrejöttek: 1930-ban jelent meg *A titkos ellenfél* (*The Secret Adversary* [1922]; ford. Zeyk Adéle), *A ijedt szemű leány* (*The Murder on the Links* [1923]; ford. Miskolczy Ernőné), *A négyek társasága* (*The Big Four* [1927]; ford. Balogh Barna). 1930 és 1944 között Christie huszonhárom műve jelent meg magyarul (vö. *Magyar Könyvészet* 1981, 127–128). Az 1930–1940-es évek szűk két évtizede kiválasztásának alapja, hogy 1945 után – az irodalomfelfogásbeli fordulat diszkurzív hataraként értve – a klasszikus angolszász krimi fordítása a peremre szorult. 1961-ben Maróti Andor így fogalmazott: „Köztudott, hogy e regénytípus két fő kelléke: a pattanásig feszült izgalom, s az átlagon felüli merészségű hős. [...] a kiélezetten izgalmas jelenetek sora nem mást szolgál, mint a kiélezetten ábrázolt hős nagyszerűségének példázatát”, márpedig, írja, ez „szocialista valóságunk talaján létjogosultságát is elveszítette” (MARÓTI 1961, 11). Christie vonatkozásában ez azt jelentette, hogy 1945 és 1960 között mindössze három fordítása jelent meg (vö. *Magyar Könyvészet* 1964).¹

A detektívtörténet iránti posztmodern érdeklődés és másfelől – a tanulmány közelebbi tárgyát képező – Agatha Christie mai meghatározó jelenléte a krimi-irodalom piacán különösen érdekessé teszi Márai Sándor 1938-as, *A detektívregegy meghal* című rövid írását. A következőkben látta a műfaj kimerülését: „A detektívregegy sikere döntő volt a polgári civilizáció aranykorában: az élet, úgy tetszett, véglegesen rendezett és kodifikált; s e nagy és általános rendből a tömegek kíváncsian füleltek az emberi rend perifériái felé. [...] A műfaj nem birt lépést tartani a valósággal, mely hasonlithatatlanul szövevényesebb, érthetetlenebb, gyanusabb és veszélyesebb, mint az összes lábnyomok, vérnyomok és hajsálak, mint a rémregény kellékei. [...] A műfaj meghalt, mert az élet lepipálta” (MÁRAI 1938, 9).² Hasonló aggályokat fogalmazott meg Raymond Chandler *The Simple Art of Murder* című, 1950-es írásában. Chandlerrel ellentétben azonban – ma visszatekintve meglepő módon – Márai nem látta a detektívtörténetben azt az episztemológiai és narratív potenciált, amely a későbbi évtizedekben is újraolvashatóvá és újraalkothatóvá tette ezt a műfajt. Christie magyar fordításainak az 1960-as évektől bekövetkező „reneszánsza”, valamint műveinek napjainkban is zajló újrakiadásai korában, amikor az Európa Könyvkiadó igazgatója, Barna Imre, azt a könyvpiacot tekintve is jelzés értékű kérdést tette fel: „akad-e a krimi kategóriájában minőségibb szerző, mint Agatha Christie?” (BARNA 2007, 29), Márai írásában az egyik legmeglepőbb mozzanat éppen az, hogy kiket *nem* említ. Nem ejt szót ugyanis a „Golden Age” krimiíróiról, a brit *Detection Club* – az 1928-ban létrejött, a kor

¹ 1947-ben jelent meg a *Sparkling Cyanide Valaki hiányzik...* címmel, Kosáryné Réz Lola tollából. Ezt a Palladis kiadó adta ki a *Detektívregegyek legjava* sorozatban. Mintegy egy évtizedes szünet után az Európa Könyvkiadónál 1958-tól láttak napvilágot újra Christie-fordítások: 1958-ban az *After the Funeral* című krimi *Temetni veszélyes*, 1959-ben pedig az *Evil under the Sun Nyaraló gyilkosok* címmel. Mindkét kötet a *Bagoly könyvek* sorozatban látott napvilágot.

² Az idézetekben a cikkek eredeti helyesírását követem. D. E.

neves brit krimiíróiból álló társaság³ – egyetlen tagjáról sem, akiknek mindenkélt a Palladis és a Nova kiadó jelentette meg detektívtörténeteit.⁴ Márai viszont a műfaj „klasszikusai” közt Leblanc kiemelésével, a kalandor- és betyárregényekkel vont párhuzammal és annak hangsúlyozásával, hogy a detektív törvény és bűn határán egyensúlyoz, a 19. századi rablóromantika és kalandorirodalom tradíciójába illeszti be a krimit. Ez az értelmezői stratégia a magyar recepcióban erőteljesen érvényesült. Salgó Ernő például 1908-ban arról értekezett, hogy a detektívregényekben „a bűntény az, amivel az érdeklődésre pályáznak és a pénzhamisítással, örökségtolvajlással, bankbetöréssel és a modern világ mi egyéb bűnügyi lehetőségeivé transformálódott rablóromantika éled vagy inkább: folytatódik” (SÁLGÓ 1908, 1). Földi Mihály, a két világháború közti időszak ismert ponyvaregényírója pedig 1920-as írásában szinonimaként használja a „kalandor-regény”, „kalandos könyv”, „detektív-regény” elnevezéseket (FÖLDI 1920). Ennek a regényhagyománynak a magyar befogadásban való meghatározó jelenlétéről Agatha Christie-regények némely fordítása is árulkodik. Az 1939-es *Ten Little Niggers* első magyar fordítója, Vécsey Leó (a fordítás 1941-ben született *A láthatatlan bűbér* címmel) a *thrillert* fordítja *kalandregényként* Wargrave bíró regényt záró vallomásában:

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szíjgyártó László fordítása
Crime and its punishment has always fascinated me. I enjoy reading every kind of detective story and thriller. (CHRISTIE 1977, 350)	A bűn és a bűnhődés kérdése mindig élénken foglalkoztatott. Éppen ezért minden detektív- és kalandregény élénken érdekel. (CHRISTIE 1941, 179)	A bűn és az érte járó büntetés mindig lenyűgözött. Élvezettel olvasok mindenféle detektívregényt. (CHRISTIE 1968, 180)

³ Tagjai voltak – többek között – Dorothy L. Sayers, G. K. Chesterton, Victor L. Whitechurch kanonok, G. D. H., M. Cole, Henry Wade, John Rhode, Milward Kennedy, Ronald A. Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemens Dane, Anthony Berkeley Cox és Agatha Christie.

⁴ Az 1925-ben Vári Dezső, a Pallas Nyomda igazgatójának kezdeményezésére alakult Palladis Rt. *Pengős regények* sorozatában 1930-tól 1942-ig megjelent mintegy kétszáz kötetnyi krimi és kalandregény között látott napvilágot többek között Agatha Christie tizenegy, Edgar Wallace tíz, Erle Stanley Gardner tizenhárom regénye, valamint G. D. H. és M. Cole, valamint Anthony Berkeley egy-egy műve (BÁLINT 2001, 85). Az 1924-től működő Nova Irodalmi Intézet *Nova kalandos regényei*, az egypengősök, a kéthetente az árusokhoz kerülő kötetek 1935 nyaratól jelentek meg, a Palladiséhoz hasonló, azokkal részben megegyező írókkal. Az *Athenaeum detektív és kalandor regényei* című sorozat negyvenkilenc kötete 1933-ban indult, és nagyrészt a Palladis sorozatánál ismeretlenebb szerzőket vonultatott fel.

A bűnügyi irodalmon belüli megkülönböztetések átrajzolódására mutat rá, hogy Szíjgyártó László fordítása viszont a *detektívregény* szót használja átfogó műfaji megjelölésként. A *The Big Four* (1927) című krimi első, 1930-ban *A Négyek Társasága* címmel napvilágot látott fordítása például a „kalandos regény” alcímet adta a műnek (CHRISTIE 1930). Az 1925-ös *The Secret of Chimneys* című regény pedig 1934-ben jelent meg Gáspár Artur fordításában (M. B. megjelöléssel), *Királyok és kalandorok* címmel. A regény elején Jimmy nemcsak azt a megbízást adja át barátjának, Anthonynak, hogy Herzoslovákia nemrég elhunyt intrikusának az emlékiratait adja át egy londoni kiadónak, hanem azt is elbeszéli, kitől jutott hozzá szerelmes levelekhez, amelyeket vissza kíván juttatni azok írójához: „Volt egy spanyol kalandor, akinek az életét egy alkalommal megmentettem” – olvashatjuk Gáspár Artur fordításában (CHRISTIE 1934, 17). Christie azonban a *dago* szót használja, amely olasz, spanyol és portugál emberekre utaló sértő, szleng kifejezés. Ennek lenéző attitűdjével összhangban áll az angol szövegnek az a megjegyzése is, hogy a többi *dagó*hoz hasonlóan ő sem tudott úszni („Like all dagos, he couldn’t swim”; CHRISTIE 2001c, 28), majd Jimmy hosszas méltatlankodása következik, hogy a *dago*, aki halála előtt átadta neki a leveleket, zsarolni akarta a levélíró asszonyt. A fordításban azonban mind az úszni tudás hiánya, mind a zsarolás mentes az elítélő konnotációktól,⁵ hiszen a szöveg *kalandort* teremt: inkább „szeretetre méltó, tág lelkiismeretű szélhámost”,⁶ mintsem elítélendő bűnözőt. Ebből az elsődlegesen francia prózapoétikai hagyományból vezeti le a detektívtörténet megjelenését Hankiss János is, aki 1928-ban így írt: a „kalandorregénnyel” összehasonlítva „a bűnügyi irodalomnak még egy lépést kellett tennie, hogy mai alakjához jusson. A gonosztevővel szembe kellett állítania az igazi detektívregény hősét: a *rendőrt*. A kalandorregény korának rendőrsége nem méltó arra, hogy a törvényes rendet képviselje: az »alguazil«-t sem becsületessége, sem értelmi fölénye nem emelte a gonosztevő fölé” (HANKISS 1928, 23). „A hivatalból nyomozó rendőr a mi irodalmunkban annál kevésbé fordul elő, mert a titkosrendőrség a magyar politikai élet legmegvetettebb tényezője volt. Amikor íróink »spiclit« kevernek történetükbe, azért teszik, hogy belőle csináljanak gonosztevőt vagy cselszövőt.⁷ [...] A rendőrség nemzetellenes szerepe magyarázza, hogy a magyar regényben viszonylag sokkal kevesebb a hivatásos detektív, mint a franciában, melyet utánzott” (HANKISS 1928, 113).

⁵ „Óh, ezúttal nem tettem semmi különösebbet, csak éppen kihúztam a spanyolt a folyóból. Nem tudott úszni. [...] Bizonyára azért nevezte ezt aranybányának, mert úgy gondolta, hogy zsarolással sok pénzt lehet a levelekkel keresni. Elhatároztam, hogy a leveleket visszaküldöm az írójának. Miért remegjen szegény asszony egész életében, hogy valahonnan előkerülhetnek a levelei.” (17–18.)

⁶ Nagy Miklós használja ezt a kifejezést a kalandorról írva („liebenswürdige Schelme mit elastischem Gewissen”), Jókai Mór *Egy hírbetett kalandor a XVII. századból* című regénye kapcsán. NAGY Miklós, Jókais Romanbaukunst. *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1965 (103–144), 121.

⁷ Ezt teszi például Pálffy Albert az 1846-ban megjelent *Magyar millionaire* című regényében.

Három évtizeddel Márai cikke előtt, 1908-ban a pedagógus Szóts Gyula a következőképpen írt, rávilágítva a 20. század elejének egy másik uralkodó bűnügyi irodalmi hagyományára:

Az újságok gyakran heteken át izgalomban tudják tartani az olvasóközönséget egy-egy nagyszabású bűneset részleteinek kiszínezésével. [...] Vajjon mennyivel lettünk okosabbak avagy jobbak azzal, hogy esztendőök óta naponként olvasunk a Montignoso grófnő viselt dolgairol kiadott jelentéseket, melyek sokszor fél újságokat elfoglálnak? Hogyan tartja egy tanult ember magához méltónak, hogy egy roppant közönséges nőnek erkölcstelen dolgai iránt annyira érdeklödjék? [...] Én azonban egy olyan mételyre akarom felhívni a figyelmet, mely az előbbivel egy testvér és mely az iskola falai között pusztít. Ez a métely a detektívregény. A XX. század szülötte. Sherlock Holmes a mintakép, Nick Carter és Nobody az utánzat (Szóts 1908, 118–119).

Szóts Gyula itt Nick Carter⁸ és – a ma már alig ismert – Nobody⁹ nyomozókat kárhoztatja. Márai írása a rablóromantika és kalandorirodalom hagyománya felöl közelíti meg a detektívregényt; Szóts Gyula – ellenkezőleg – azt az előfeltevést érvényesíti, amely szerint a detektívregény „közönséges” és „erkölcstelen” bűnesetek iránt érdeklödik. Szóts ugyanakkor Nick Carter és Nobody „mintaképének” Sherlock Holmest mondja, márpedig a krimi „szemiotikai paradigmája” e tekintetben homlokegyenest különbözik a Szóts Gyula jellemezte bűnesetektöl. Moretti például éppen Holmes kapcsán teszi azt a fontos megállapítást, hogy öt „nem az áldozat iránti részvét, nem a bűn által kiváltott morális vagy fizikai rettenet mozgatja, hanem annak *kulturális minősége: egyedisége és rejtélye*. Mindaz, ami *megismételhető és nyilvánvaló*, a detektívregényben megszűnik bünténynek lenni, és ezért nem érdemes a »nyomozásra«” (MORETTI 1983, 135).

A bűn adott konstrukciójának egy eltérő irodalmi hagyományokban alakuló bűnügyi literatúrába való lefordítása, az eltérő kulturális és prózapoétikai tradíciók közötti közvetítés körében figyelmet érdemel, hogy az 1930–1940-es évek magyar fordításai miként erősítenek meg uralkodó reprezentációkat, miként (milyen fordítói eljárások révén, milyen kulturális erök működésével) és milyen elvárás- és reprezentációs rendszerhez igazodnak. Tejaswini Niranjana fontos megállapítása szerint (amelyet a gyarmati hegemonia és a fordítás összefüggésében tesz): „Az

⁸ A Nick Carter-történeteket a 20. század első évtizedeiben a Nick Carter kiadó adta ki a *Nick Carter, az amerikai detektívkirály/Nick Carter, Amerika legnagyobb detektívje* sorozatban.

⁹ Robert Kraft *Detektív Nobody's Erlebnisse und Reiseabenteuer* (1–12.) című regényei 1904 és 1906 között jelentek meg. Nobody detektív Európa-szerte különféle, olykor a fantasztikumba hajló bűnügyeket oldott meg. Magyar fordításai *Nobody rejtélyes bűnesetei. A világ legnagyobb detektívjének eredeti naplója nyomán* címmel jelentek meg Zigány Árpád szerkesztésében 1908-ban (Révai és Salamon ny.).

»eredetihez« való hűség eszméje tartja vissza a fordításelméletet a fordítás hatalmának és erejének végiggondolásától” (NIRANJANA 2004, 143). A szóban forgó korszak magyar fordításainak érdekessége, hogy a klasszikus krimi egyik kánonképző alkotójának műveit számos ponton a bűn és a gyilkos tőle meglehetősen idegen műfaji konstrukciókba írják át. „Találkozott már olyan emberrel, akiről feltételezte, hogy gyilkosságra is képes?” (CHRISTIE 1996a, 75). Ezt a kérdést *A gyűlölet örültje* címmel, először 1940-ben Moharné Dobó Éva fordításában megjelent – Christie által 1939-ben *Murder is Easy* (*Gyilkolni könnyű*) címmel írt – regény alkalmi nyomozója, Luke Fritzwilliam teszi fel a kisváros, Wychwood orvosának. Azzal, hogy Luke orvoshoz fordul ezzel a kérdéssel, az idézet rámutat a regény árulkodó aspektusára: a gyilkosról való beszéd orvosi-patológiai diskurzusban szerveződik. A magyar cím is az eredeti angol címmel ellentétben a gyilkosságok kettős okát alkotja meg, egyesítve a nyomozói és az orvosi diskurzust. Az angol cím azonban a regény egyik mondatát idézi fel. A mű elején ugyanis a vonaton két útitárs beszélget: Luke Fritzwilliam és Miss Pinkerton. Utóbbi Londonba, a Scotland Yardra készül, hogy bejelentse, városában, Wychwoodban fél tucat gyilkosság után újabb készül. Miss Pinkerton szavaira később Luke sokszor visszagondol: „Nagyon könnyű ölni... mindaddig, amíg senki sem gyanakszik. És tudja, ez a bizonyos személy volna a legutolsó, akire bárki is gyanakodnék” (CHRISTIE 1996a, 16). Az angol cím tehát – a gyilkosságokat episztemológiai dimenzióba helyezve – a bűn oka helyett a megismerés lehetőségeire hívja fel a figyelmet.

A klasszikus krimi sajátossága, hogy – fogalmaz Foucault – „a szembenállás fő formája a két tiszta szellem – a gyilkos és a detektív – küzdelme”. A gyilkosság „a szépművészet körébe tartozik”, „csak kivételes jellemek műve” (FOUCAULT 1990, 90). A *Murder is Easy*ben ezzel szemben Agatha Christie nemegyszer használja a többszörös gyilkosként leleplezett Miss Waynflete-ről a „mad” (’örült’) szót. A feszültséget azonban azért oldja, hogy a nő csak a leleplezés után „omlik össze”. Noha kudarcát végül fizikai alulmaradása okozza (utolsónak szánt áldozatával, Bridgettelle szemben), az angol szövegben Battle felügyelő érdekes módon így okolja meg „összeomlását”: „They can’t face the shock of not having been as clever as they thought they were” (CHRISTIE 2002, 317). A magyar fordításban ez áll: „Nem tudja elviselni, hogy nem volt olyan ügyes, mint ahogy elképzelte” (CHRISTIE 1996a, 219). A melléknév a gyilkos képzetéhez kötődő fontos előfeltevést foglal magában: az angol *clever* melléknév ugyanis kifejezetten intellektuális képességekre utal, míg *ügyes* melléknevünk intellektuális és fizikai képességekre, készségekre egyaránt. A magyar szöveg tehát Miss Waynflete fizikai alulmaradását is játékba hozza, viszont az angol szó intellektuális kudarcént alkotja meg a nő „összeomlását”. Ezt követi az angol szövegben Luke egy megjegyzése, amely a magyar szövegben nem szerepel: „Well, I’m not much of a policeman! I never suspected Honoria Waynflete once” (CHRISTIE 2002, 317) – azaz: „Hát, nem vagyok valami nagy rendőr! Sosem gyanakodtam Honoria Waynflete-re.” A gyanú hiányára tett utalás a nő kudarcát megismerési kérdésként nyomatékosítja, ellensúlyozva végző soron fizikai legyőzését. A magyar fordítás textualitása viszont háttérbe szo-

rítja mind a nő leleplezésében, mind az általa elkövetett gyilkosságokban a „tiszta szellemet”.

Pók Lajos egyik 1956-os, beszédes című (*Az álirodalom hódításai*) írásában éppen az 1930–1940-es éveket kárhoztatja. Mint írja, „aligha ismer az irodalom története olyan időszakot, amikor annyira nem járt együtt az irodalmi érték és az igazi népszerűség, mint a harmincas–negyvenes években a félirodalmi, álirodalmi bestsellerek tobzódása idején”. Egyenesen „veszedelmesnek” tartja, ha a mű „a kalandorkodás apoteózisaként hat”, márpedig véleménye szerint „az imperializmus világának jellegzetes tünete, hogy a nyugati kapitalista államokban szédületes méretekben terjedtek el manapság ezeket a gonosztevőket glóriával övező, embertelenségre nevelő, csak a bűnözők számát szaporító fércművek” (Pók 1956, 37–38). Pók Lajos rövid írása mellett a kor számos szerzőjénél megmutatkozik, hogy a korban egyenesen megbotránkoztató volt a klasszikus krimi bűnfogalma, mindenekelőtt a gyilkosság „műalkotásként” (Thomas de Quincey) való megközelítése. Szalmás Piroska például, a munkásmozgalomban tevékenykedő kórusvezető – aki egyébként elsőként zenésített meg József Attila-verseket – 1936-ban arról tartott előadást, hogy „a kalandor- és detektívregény, ferde, hamis beállításban hősnek tünteti fel a közönséges bűnözőt, aki »vakmerően« szembeszáll a hatalommal (Arsène Lupin), holott eszéágában sincs szembeszállni, csak lopni akar. Más változatában viszont, mikor nem a »hősi«, hanem az »elvetemült« gonosztevőt állítja elénk, mindig úgy állítja be, hogy az lehetőleg valamely amúgy is üldözött emberfajta (kínai, néger stb.) tartozzék. Az »ellenszenves« bűnösök a ponyvaregény felfogásában mindig szegény emberek.” Hozzáfűzi: „A védekezés módja egyszerű. Ponyvakönyvet kézbe nem veszünk, sőt, tájékozatlanabb társainktól is elszedjük, kellő magyarázat kíséretében” (SZALMÁS 1940, 50). Az idézett szövegrész érdekessége, hogy Szalmás Piroska „közönséges bűnözőről” ír, pedig a „klasszikus” (angolszász) műfaj bűnkonstrukciójának döntő mozzanata az „intellektuális” szembenállás megteremtése.

Az 1930–1940-es évekbeli fordítások közül jó néhány kimozdítja a „gonosztevőket glóriával övező” felfogást, aminek gyakori szemléleti eleme az „őrült gyilkos” vagy a „kaland” regényszervező erejének az „intellektuális” szembenállás kárára való felértékelése. A *Murder is Easy* című kriminél még különösebb feszültség bontakozik ki a *Poirot's Christmas* (1938) első magyar fordításában, amelyet *Valaki csenget...* címmel 1939-ben Kosáryné Réz Lola ültetett át. 1975-ben, a Christie-fordítások különösen termékeny évtizedében Csanády Katalin újfordinította. Mohárnéhoz hasonlóan Kosáryné is örültként alkotja meg a gyilkost, Sugden felügyelőt. Itt azonban a regényt záró leírás a dühöngő örültről feloldatlan feszültségbe kerül a bűntény – a mű folyamán Poirot által többször elismert – „éleselméjűségével”.

Agatha Christie	Kosáryné Réz Lola fordítása	Csanády Katalin fordítása
<p>Sugden said: – God rot his soul in hell! I’m glad I did it! (CHRISTIE 2001a, 326)</p>	<p>Halálos csönd volt. Aztán egyszerre felugrott Sugden. Öklével az asztalra ütött. Nem emberi hangon kiáltotta: – Örülök, hogy megtettem! Örülök! Forgó szemmel rohant neki a többieknek. Nagynehezen fogták le. Estére már az örültek házában, csillapítószer hatásától elkábultan, ült egy kórházi ágyon és mereven, eltorzult mosollyal nézett maga elé. (CHRISTIE 1939, 206)</p>	<p>Sugden felkiáltott: – Az ördög rohassza el Simeon Lee lelkét a pokolban! Örülök, hogy megtettem. (CHRISTIE 1975, 314)</p>

A Kosáryné-féle fordítás még erőteljesebben alakítja át a gyilkos leleplezéskor történő megváltozását, mint *A gyűlölet örültje*. Ott is megfigyelhető azonban, hogy az „örült/sátáni gyilkos” olyan konstrukciójába írja Miss Waynflete-et, amellyel az „udvariasság” összeegyeztethetetlen. Az immár megmenekült Bridget ugyanis „rettenetes, pokoli nevetés”-ről (CHRISTIE 1939, 218), illetve az angol eredetiben „dreadful, polite, inhuman laugh”-ről (CHRISTIE 2001a, 316. Kiemelés tőlem – D. E.) szól. A *Poirot’s Christmas* című regény azonban nem „örült” gyilkost teremt, ez Kosáryné fordításának sajátja, ami annak ellenében hat, hogy a tettes egyenrangú ellenfele lehessen a nyomozónak. A bűnözőnek ez a koncepciója oly módon legitimálja a nyomozást, hogy az megmutatja a „tőlünk”, az olvasóktól idegent – hiszen a leleplezés után láthatóvá válik az „örültség” –, így lehetővé teszi annak elkülönítését, elzárását. A nyomozás diskurzusa annak demonstrálására hivatott, hogy a „mi” „normális” közösségünk mentes és a tettes elzárásával mentesíthető a bűntől (hiszen a bűnözők nem olyanok, mint „mi”: orvost, gyógyítást igényelnek). Foucault a 19. századi francia bűnügyi irodalom kapcsán állapítja meg: ez a stratégia mindenekelőtt annak megmutatására szolgált, hogy a bűnöző a mindennapi élettől idegen, más világba tartozik. Ez az idegenség előbb a társadalom alsóbb rétegeit jelentette (Sue *Párizs rejtelmek* című művében vagy Ponson du Terrail hőse, Rocambole esetében), majd az örültséget (különösen a század második felében), később az előkelő társadalmi rétegeket (Arsène Lupin) (idézi IRELAND 1990, 74). A kriminológia megjelenése azonban, amely törekedett a bűnözői típus vagy osztály meghatározására, elsöpörte ezt a felfogást. Az igazán fenyegető bűnözővé az

vált, aki ellenállt a kriminológia elveinek és várákozásainak. A kriminológiai gondolkodásnak ez a feszültsége figyelhető meg a *The Secret Adversary* (1922) Zeyk Adéle készítette, *A titkos ellenfél* című fordításának (1930) egy szöveghelyén, amikor a titokzatos Borisz ezt mondja az ügyész Edgertonról: „his special hobby is criminology” (CHRISTIE 2001, 131). Zeyk Adéle-nél ez olvasható: „szaktekin­tély is a kriminológiában és legszívesebben a nagy bűnözők kérdésével foglalkozik” (CHRISTIE 1995, I, 99). A klasszikus krimi jellemző bűnkonstrukciója – az idegen­ségen alapuló (nagy)város (Walter Benjamin) kronotoposzában – a *bárki* elvén alapul, kiszorítva az „őrültségnek” az 1930–1940-es évek számos fordításában érvényesülő orvosi-patológiai diskurzusát és a másik világba tartozó bűnt. A magyar fordítások különböző eljárások révén, de kimozdítják a *bárki* elvét. A *gyűlölet örültjéből* (a magyar fordításból) például hiányoznak olyan szövegrészek, amelyekben Battle felügyelő ezt fejt ki,¹⁰ és így jóval nagyobb nyomatékot kap Luke és az orvos beszélgetése, amelyben a gyilkosság „gyilkolási téboly”. A fordítónak ez a szelekciós eljárása meghatározza a bűn uralkodó paradigmáját és a gyilkost mint „másikat” megalkotó különbséget.

A klasszikus krimi olyan titokfogalmat teremtett, amely alapvetően megkülön­böztette nemcsak a *Kriminalgeschichte*től, hanem a gótikus irodalom hagyomá­nyától is. Fred Botting e tradícióban a túlzás (*excess*) és az áthágás (*transgression*) fogalmát emeli ki: különösen annak korai, 18. század végi, 19. század eleji vonu­latai olyan titkot alkotnak, amely meghaladja az értelmet (*reason*), áthágja a valóság és a valószerűség határait. A klasszicista kritika (például John Cleland, Samuel Johnson) elítélte e hagyományt, mert a természetfölötti események káros hatás­sal lehetnek az olvasók erkölcsére, a természetfölötti és a valós világ közötti hatá­rok elhomályosításával megzavarták a mindennapi életet rendező morális és racio­nális struktúrákat. Fred Botting ezzel szemben amellet érvel, hogy a társadalmi és esztétikai határok átlépése éppen a határok újraalkotását teszi lehetővé, a hatá­rok által elválasztott oppozíciókat (például jó–gonosz, értelem–babona, való–fan­tasztikus) dinamizálja (BOTTING 1996, 7–9, 24–28). A határok e dinamizálásának poétikai elvét szorgalmazta például Walter Scott, aki egyenesen kárhoztatta a „meg­magyarázott természetfölöttit” (*„explained supernatural”*), mondván, Ann Rad­cliffe a misztikusnak és csodásnak látszó eseményeket „egyszerű és természetes”, „oda nem illő” okok révén oldja fel. Scott szerint az ilyen eljárás – a „természet­fölöttinek” vélt jelenség visszaírása a „köznapi világ” szférájába – megakadályoz­za e szférák mozgását, statikusságot eredményezve (idézi CLERY 1995, 106–171). A gótikus hagyománnyal szemben a krimi irodalomban a titkot emberi elme alkot­ja meg és ezért az az emberi elme által megismerhető. A műfaj így a megismerés személyfüggetlennek tekintett „módszerét”, mondhatni algoritmusát alkotja meg. Csakis ennek alapján merülhet fel egyáltalán a detektívvel való olvasói együtt

¹⁰ Az utolsó fejezetben Battle kategorikusan kijelenti: „Any one may be a criminal, sir, that’s what I meant.” (317) – azaz: „Úgy értettem, uram, hogy bárki lehet bűnöző.” Ez a mondat azonban hiányzik a magyar fordításból.

nyomozás, a megismerési folyamat közösségének gondolata, ami egyenesen követelménnyé válik például a szabályalkotó S. S. Van Dine-nál. Így lehet szó a krimi „semantikusságáról” is, ami a gótikus hagyományban, annak eltérő titokkonceptiója miatt fel sem merül. A határokat dinamizáló gótikus irodalombeli „áthágástól” alapvetően tér el tehát a krimi titokfogalma, a fordításokban mégis azok a szöveghelyek a legérdekesebbek, ahol a szöveg „elszólja magát”, és a titkot a Christie-szövegtől idegen módon alkotja meg. Ez történik egy ponton a *Murder on the Orient Express* című, 1934-es regény első, kiváló magyar fordításában, amely Bálint Lajos tollából született *A behavazott expressz* címmel, 1935-ben. A következő részlet a regény elejéről való; Mrs. Hubbard még a gyilkosság előtt Ratchetttről beszél Poirot-nak [a félkövérrel szedett részek az összehasonlított szöveghelyeket emelik ki; aláhúzással jelölöm azokat a szövegrészeket, amelyek nem szerepelnek az eredetiben]:

Agatha Christie	Bálint Lajos fordítása	Katona Tamás fordítása
<p>Mrs Hubbard drew Poirot a little aside: – You know, I’m dead scared of that man. [...] There’s something wrong about that man. My daughter always says I’m very intuitive. „When Momma gets a hunch, she’s dead right,” that’s what my daughter says. And I’ve got a hunch about that man. He’s next door to me, and I don’t like it. I put my grips against the communicating door last night. I thought I heard him trying the handle. Do you know, I shouldn’t be surprised if that man turns out to be a murderer – one of these train robbers you read about. I dare say I’m foolish, but there it is. I’m downright scared of the man! My daughter said</p>	<p>Mrs. Hubbard kissé félrevonta a belga detektívet. – Tudja, őszintén szólva, irtózom ettől az embertől. [...] Míntha valami baj és sötétség lebegné körül. A lányom mindig azt mondja, hogy csallhatatlan előérzetem van... „Ha a mamának csavarja valami az orrát: akkor a mamának mindig igaza van.” <u>Ha ezt az embert látom...</u> valami csavarja az orromat... Csak egy ajtó választja el tőlem ezt az embert. Mult éjszaka mintha próbálgatta volna a közbeeső ajtó kilincsét. Egy pillanatig sem csodálkoznám, ha kiderülne róla, hogy gyilkos, vagy legalább is olyanfajta vonatrabló, akikről manapság annyit olvas az ember!...</p>	<p>Hubbardné félrehúzta Poirot-t. – Tudja, én rettentően félek ettől az embertől. [...] Valami nincs rendben ezzel az emberrel. A lányom mindig azt mondta, hogy nagyon intuitív vagyok. „Ha mamának gyanús valami, mindig kiderül, hogy igaza van.” Ezt szokta mondani. És nekem ez az ember gyanús. És azt sem szeretem, hogy ő van a szomszéd fülkében. Mult éjszaka a kis táskáimat nekitámasztottam az összekötő ajtónak. Mintha hallottam volna, hogy a kilincset próbálgatja. Akkor sem lennék meglepve, ha kiderülne, hogy gyilkos vagy vonatrabló, olyan, amilyenekről olvasni lehet. Rettentően félek ettől az</p>

Agatha Christie	Bálint Lajos fordítása	Katona Tamás fordítása
I'd have an easy journey, but somehow I don't feel happy about it. It may be foolish, but I feel anything might happen. Anything at all. (CHRISTIE 2001d, 50)	Ne nevesse ki, de <u>ha meglátom</u> , esküszöm, hogy libabőrös lesz a hátam. A leányom azt mondta, hogy könnyű és kényelmes utam lesz. De nekem az az érzésem, hogy rosszul jósolt. Sőt az az érzésem, hogy útközben valami történik velünk. (CHRISTIE 1935, 35–36)	embertől! A lányom azt mondta, hogy jó utam lesz, de valahogy nem nagyon hiszek benne. Lehet, hogy számárságnak hangzik, de úgy érzem, hogy itt bármi megtörténhet. Bármi. (CHRISTIE 1980, 35)

Mrs. Hubbard a kétféle fordításban eltérően alkotja meg a Ratchetthez fűződő attitűdjét. Bálint fordítása két szöveghelyen is testi reakcióként (a gonosszal kapcsolatos babonákat felidézve) alkotja meg a félelmet, amelyet Ratchett látványa vált ki; Katona viszont – a testivel episztémológiai kérdést helyezve szembe – a megérzésből eredő gyanúról ír. A *hunch* szó viszont bármiféle sejtést, megérzést jelenthet: nincsen szó tehát „gyanúságról”; Mrs. Hubbardnak csupán sejtése van. A „baj és sötétség lebegése” inkább a rémregénybeli *villain* démoni alakját teremti meg, mintsem kilétét rejtő gyerekrablót, ami pedig visszahat Mrs. Hubbard figurájára is: ahogyan lánya szavait is jóslatnak mondja, úgy ő is szinte kinyilatkoztatja, hogy valami történni fog. Az angol szövegtől ugyanakkor idegen a jóslás, kinyilatkoztatás retorikája, már csak azért is, mert a valószínűséget kifejező segédigék közül a leggyengébb *might* segédigét használja.

Agatha Christie műveiben a tér olyan felfogása uralkodó, amely az olvashatóság felől határozódik meg, a detektív munkájának tétje pedig az olvashatóvá tétel. A krimiben a tér a gyilkosnak a „tömegben” való „elrejtőzés”, a nyomozónak a többféle narratíva kidolgozásának lehetőségét nyújtja. Ez a tér működésének két, egymásból következő oldala. A 19. század folyamán magyarra széles körben fordított *Kriminalgeschichte* hagyományában ugyanakkor a tér nem szöveg, hanem a mindig véletlenül gyilkossá váló szereplőkkel szembeni ellenséges erő, a fátum eszköze. A mindenekelett francia mintákat követő kalandregényben pedig a szerialitás elvében szerveződik. A bűnügyi irodalomra összpontosítva tehát ebben érhető tetten a tradíciók műfajképző különbsége, ami a fordításban különösen élesen jelentkezik. Ezért tartható „jelentésesnek” az 1930–1940-es években lefordított művek kiválasztása is. Túlnyomórészt az író olyan műveit fordították le, amelyekben az olvashatóvá tétel igénye a kalandregény poétikai rendjébe ágyazódik (*Királyok és kalandorok*, *A titkos ellenfél*, *A Négyek Társasága*, *Poirot és az A. B. C.* stb.), illetve a térszervezés átalakítása ebbe az irányba mutat. A kalandregény téralkotása szemben áll a klasszikus krimi zárt terével, márpedig a Christie műveiben – és általában a klasszikus detektívtörténetekben – érvényesülő *camera obscura*

modell megköveteli a tér zártságát. Fontos kérdés tehát, hogy a korai Christie-fordítások miként járnak el ebben a még idegen hagyományban.

A tér- és titokfogalom radikális átalakítása figyelhető meg a *Ten Little Niggers* első magyar fordításában, az 1941-es *A láthatatlan hóhér*ban. A regény szokatlan megoldása, hogy minden szereplőt egyszerre alkot meg lehetséges gyanúsítottként (akik bűnös titkot rejtegetnek) és becsapott áldozatként. Vécseynél ez utóbbi dominál azáltal, hogy a szereplőkben rettenetet keltő tér a rémregény műfaji kódját hozza játékba, a figurák történetét a 19. századi gótikus regényekben tipikussá vált bezárt áldozat narratívájába írva:

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szíjgyártó László fordítása
The others went upstairs, a slow unwilling procession. If this had been an old house, with creaking wood, and dark shadows, and heavily panelled walls, there might have been an eerie feeling. But this house was the essence of modernity. There were no dark corners—no possible sliding panels—it was flooded with electric light—everything was new and bright and shining. <u>There was nothing hidden in this house, nothing concealed.</u> It had no atmosphere about it. Somehow, that was the most frightening thing of all. ... (CHRISTIE 1977, 235)	Rémült menet az <u>éjféli órákban, a kísértetek és a rettegés kastélyában...</u> S még ha a ház valami ósdi, régi épület lenne, recsegő padlóval, húzatos folyosókkal, sötét boltívekkel. Itt azonban modern luxuspalotában voltak, ahol minden sarkot ragyogó villanyfény világított meg; nem voltak titkos ajtók, sötét függönyök, semmi rejtelen. És mégis a társaság tagjai ezuttal csodálatos módon éppen a világosságot találták ijesztőnek. (CHRISTIE 1941, 53)	A többiek meg lassan, kelletlenül fölballagtak az emeletre. Ha valami öreg házban vannak, ahol recseg a padló, minden sötét árnyék, és nehéz faburkolat borítja a falakat, kísérteties érzés lett volna. De hát ez a ház teljesen modern volt. Nem voltak benne sötét zugok, félreitolható faburkolatok, villanyfényben úszott az egész épület, minden új volt, tiszta és ragyogó. Ebben a házban nem voltak rejtekhelyek, titkos kamrák. Nem volt kísérteties a légköre. S valahogy éppen ez volt az egészben a legborzasztóbb... (CHRISTIE 1968, 54)

Vécsey fordításában az épületről való beszédben, „a kísértetek és a rettegés kastélya” és a „modern luxuspalota” kettősségében két diskurzus feszültsége bontakozik ki: a gótikus regény és az „exkluzív” Néger-szigethez kapcsolódó zsurnalizmus. A „húzatos folyosók”, „sötét boltívek”, „titkos ajtók”, „sötét függönyök” mint „fenséges” (*sublime*) térelemek és a „rejtelen” térszervező elve a gótikus regényeknek már a 19. században közhellyé vált elemei. A fenti gótikus térelemek idegenek Christie-től, akinél a sötét sarok és a félreitolható faburkolat azért fe-

nyezetet, mert a tettes rejtőzködését biztosíthatják. Ez a vonatkozás Vécsey fordításából hiányzik. Márpedig Christie-nél éppen a rejtőzködés miatt áll ezekkel szemben a villanyvilágítás – nem az ingatlanhirdetések „luxusának”, hanem a láthatóvá tételnek a jegyében. Christie-nél ugyanis a keresés „rejtett terekre” irányul, aminek alapját a tér eszköz jellegű felfogása képezi: ez a „lenyomat” közege a bűn epizstemológiai konstrukciójában. A bűn e fogalmával szorosan összefügg az angol szövegben szereplő mérőszalag (és az átláthatóság kiemelése), de a Vécsey teremtette gótikus tér „sublime” jellege összeegyeztethetetlen a méréssel.

A térszerveződés egyik legfontosabb kérdése a leírások poétikai funkciója és működése. A krimik angol szövegében a leírás nem „állítja meg” a cselekményt: a táj, az épületek, a belső terek (és az emberek külseje) nem háttérként, nem díszletként szolgálnak, hanem „nyomok” közegeiként, amelyeken/amelyekben olvashatóvá tehető a múltbeli esemény. 1921-ben Moly Tamás ezt így fogalmazta meg: „Aki tehát jóra való detektív-regényt akar írni, annak tudni kell a komponáláshoz, a kerek, szerves egésznek mutató történet felépítéséhez, óvakodnia kell minden feleslegestől és összefüggésbe kell hozni jóformán minden mondatot a mese ingerlő titkával” (MOLY 1921, 1506). Hankiss János 1928-ban a krimit a „realista regénnyel” hasonlította össze ebből a szempontból: a detektívtörténet „a XIX. század második felének gazdag realiztikus életfestéséhez képest az emberek és a tárgyak jellemzésében szűkszavú és szegényes. A tipikus realista regény szinte választék nélkül markol a benyomások tömegébe; a »népszerű« (bűnügyi, fantasztikus, utazási stb.) regény erős szelekcióval minden »mellékes« részletet elhagy s az életnek csak a felszínét tartja meg, mint a játék szükséges díszletét” (HANKISS 1928, 28). A „mellékes” részletek elhagyása és a „felszín” megtartása másik horizontról úgy fogalmazható meg, hogy a jelekként működő környezet a bűntény *re-prezentálását* teszi lehetővé. Göbel József 1940-ben azt emelte ki, hogy az igazi detektívregény „nem az a kalandorelemekkel átszőtt valami, amit nálunk értenek rajta”: „Az igazi, a tiszta detektívelbeszélés irodalmi formába öntött rejtvény. [...] A detektívregény valamilyen rejtvény felvetése, a megoldás végigvezetése és megmagyarázása, szépirodalmi formák között. [...] A rejtvény megfejtése a fontos, ehhez a gyilkosság egyszerű kiindulópont. A detektívregény nem is írja le élethűen a tett borzalmait, egyszerűen kijelenti pár szóval, hogy megtörtént. [...] Nem teremt különleges »léggört«, nem igyekszik körültekintő jellemzésekre, meglepszik általános típusokkal” (GÖBEL 1940, 30–31). A következő, figyelemre méltó szövegrész a *The Murder on the Links* című regényből származik:

Agatha Christie	Miskolczi Ernőné fordítása
The room which M. Renauld had chosen for his own particular use was small, but furnished with great taste and comfort. A business-like writing-desk, with many pigeon-holes, stood in the window. Two large	Mr. Renauld dolgozószobája kicsiny volt, de nagyon ízléses. Az ablak előtt sokrekeszes, hatalmas íróasztal állt, a kandallónál két nagy bőr karosszék, köztük kerek asztalon friss folyóiratok és új könyvek. Két falat könyvvállányok

Agatha Christie	Miskolczy Ernőné fordítása
leather-covered armchairs faced the fireplace, and between them was a round table covered with the latest books and magazines. (CHRISTIE 2001e, 50)	<u>borítottak, a szoba túlsó oldalán, szemben az ablakkal csinos tölgyfa tálaló állt, rajta likőrkészlet. A függönyök, a tapéta hamvaszöld színe szépen harmonizált a süppedő szőnyeg mintáival.</u> (CHRISTIE 1996b, 38–39)

Az áldozat, Renault dolgozószobája berendezésének szikárságából, „személytelenségéből” – az abdukció elvei szerint – kiindulva alkotja meg Poirot azt a (legvalószínűbb) hipotézist, hogy olyan férfi volt, aki hátra akarta hagyni merlinville-i életét, és aki titkolta valódi személyét. A magyar fordítás szép polgári miliőt teremt, amelyet azonban a szöveg abban az értelemben nem működtet jelként, hogy a gyilkosság történetének megalkotásában nem indít el jelölő folyamatokat. Ugyanez az elv figyelhető meg a szereplők leírásaiban. Ennek legmarkánsabb példája Marthe Daubreuil ijedt tekintete, amely Poirot számára végül a lány elleni bizonyíték lesz: mivel a Poirot-val való találkozáskor még nem tudhatta, hogy vőlegénye, az ifjú Renault a gyilkosság éjjelén hazajött, nem az érte való aggodástól volt ijedt. Ha pedig nem érte, akkor... Ez kelti föl Poirot gyanúját. A magyar fordítás azonban érdekes módon számos olyan, az eredetiben nem szereplő leírást teremt, amelyek nélkülöznek a jelmozgásoknak ezt a potenciálját, és így a szemiotikai paradigmától idegen „érzelmes regények” elvárásait keltik fel.

A leírások jelekként való működtetésének „másik” oldala a jelolvasás. Több magyar fordításban megfigyelhető, hogy a nyomozói vizsgálódások, megfigyelések leírása a fordító számára mintha a „cselekményességet” veszélyeztetné. Hankiss János a detektívfilm kapcsán állapítja meg, hogy „Sherlock Holmes vagy Dupin lovag hosszadalmas okoskodásait nem lehet láthatóvá tenni s így meg kell elégedni a minél gazdagabb, minél viharosabb tempójú külső cselekvéssel” (HANKISS 1928, 31–32). Z. Bors József szerint az angolszász krimihagyományban Edgar Wallace-hoz kapcsolható az átalakulás, az ő műveiben váltotta fel „a klasszikus iskola” „»logikai feszültségének« korszakát” a „cselekményfeszültség”: „Az író az események gyors egymásutánjával, az akciók meglepő változásaival, a színhely és a szereplők idegenszerűségével kápráztatta el az olvasót, – szóval az izgalomkeltés alacsonyabbrendű eszközeivel. [...] A témaválasztás is sokrétűbb lett különösen a magyar »piacon«. Most a vadnyugati regény fogy legjobban, utána az idegenlégiós történetek következnek, majd a kémregények és az egzotikus színhelyű történetek” (Z. BORS 1940, 9). Ebben a könyvpiaci helyzetképben a (klasszikus) krimi fel-tűnő módon nem is szerepel. Ez rámutat a műfaj magyar befogadásában 1940 körül érvényesülő – és a korabeli Christie-fordítások vizsgálatában figyelmen kívül nem hagyható – prózapoétikai jegyek feszültségére. A klasszikus krimi egyes poétikai elveit angol szerzőket idézve kifejtő Göbel József 1940-ben felhívja a figyelmet: „Kissé különösnek hangzik talán, hogy az »izgalmasság«, »érdekfeszítőség« (a teljesen váratlan fordulatokat, előre nem látható, valószínűtlen helyzeteket értve alatta – amelyek egyébként a szórakoztató regény fő alkotóelemét adják) sem tar-

tozik szorosan a detektívregényhez. [...] a detektívregény jóságának legelső feltétele a logika alkalmazása. [...] Értékeléséhez pedig (és ez még hiányzik nálunk) külön műfaj voltának és irodalom-rejtvény jellegének felismerése szükséges” (GÖBEL 1940, 32). Christie számos korabeli fordításában tetten érhető, hogy a „rejtvényjelleg” háttérbe szorítják a „cselekményfeszültség” javára.

A következő szövegrészlet a *Ten Little Niggers* című regényből származik. A második áldozat, Mrs. Rogers halála után vizsgálódnak, lehetséges-e, hogy öngyilkosságot követett el.

Agatha Christie	Vécsey Leó fordítása	Szíjgyártó László fordítása
Armstrong went over to the washstand. There were a certain number of bottles on it. Hair lotion, lavender water, cascara, glycerine of cucumber for the hands, a mouth wash, tooth paste and some Elliman's. Rogers helped by pulling out the drawers of the dressing-table. From there they moved on to the chest of drawers. But there was no sign of sleeping draughts or tablets. (CHRISTIE 1977, 242)	Armstrong a mosdóhoz lépett, ahol toilette-szereket látott. Kutatni kezdett A fiókokat nézte végig. Sehol nem volt altatószernek nyoma sem. (CHRISTIE 1941, 61)	Armstrong a mosdóállványhoz lépett. Egy csomó üveg volt rajta. Hajszesz, levendulavíz, hashajtó, kézápoláshoz való uborkatej, szájvíz, fogkrém meg néhány Elliman tableta. Rogers segített kihuzigálni a toaletasztal fiókjait. Aztán átmentek a komódhoz. De nyoma se volt semmiféle altatónak. (CHRISTIE 1968, 63)

Vécsey „toilette-szereket” és „kutatást” említ, az angol szöveg (és Szíjgyártó) azonban felsorolja mind ezeket, mind az átvizsgálás cselekvésmozzanatait. Jellegzetes példája ez annak, ahogyan a krimi előtérbe helyezi „optikai adottságait” (KITTLER 2005, 147), amelyek szinte „követelik” a megfilmesítést. A „toilette-szerek” kifejezés helyett azok megnevezése és felsorolása az altatót kutató nyomozás során együttal igazolja, hogy a regény korántsem feledkezik meg fiktív világának optikai adottságairól. Nemcsak arra keresi a választ, van-e altató a polcon, hanem hogy mi van ott. Ezeknek a megfigyelését és megvizsgálását cselekményévé teszi, amit azonban Vécsey fordítása kimozdít.

1967-ben Lengyel József így ír *Biztos recept* című írásában: „ha kell detektív-könyv, akkor nem tartom helyesnek, hogy külföldről szerezzük be, aminek hazai gyártásához megvan mindenfajta előfeltétel” (LENGYEL 1967, 128). A Lengyel József írásából kirajzolódó „előfeltételek” azonban mindazon poétikai jegyek fölött el-siklanak, amelyek az 1930–1940-es évekbeli fordítások fenti vizsgálata nyomán a 20. század első felében leginkább megmutatták a nyomozás „szemiotikai paradi-
g-

májának” idegenségét: a bűntény mint titok episztemológiai megalkotottsága, a gyilkos és a nyomozó „szellemi” szembenállása és az eszköz jellegű tér koncepciója. A krimifordítások közelebbi összehasonlítása rávilágíthat arra, hogy a fordítás valamely társadalmi-intellektuális környezetben milyen *műfajpoétikai és kulturális* választásokat, értelmezéseket hajt végre.

Bibliográfia

- BÁLINT Gábor (2001), A Palladis, az Athenaeum és a Nova „egypengős” perei 1936-ban, *Magyar Könyvszemle*, 2001/1, 83–99.
- [BARNA 2007] „Nekünk az a dolgunk, hogy jók legyünk”, Barna Imrével Füzes Oszkár beszélgetett, *Alexandra Könyvjelező*, 2007/4, 26–29.
- Z. BORS József (1940), Kor és kaland, *Jelenkor*, 1940/20, 9–10.
- Fred BOTTING (1996), *Gothic. The New Critical Idiom*, London–New York, Routledge
- Agatha CHRISTIE (1930), *A Négyek Társasága*, ford. BALOGH Barna, Budapest (Pesti Hírlap könyvek, 128)
- Agatha CHRISTIE (1935), *A behavazott expressz*, ford. BÁLINT Lajos, Budapest, Palladis (Pengős regények)
- Agatha CHRISTIE (1939), *Valaki csengett...*, ford. KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, Budapest, Palladis (Pengős regények)
- Agatha CHRISTIE (1941), *A láthatatlan hóhér*, ford. VÉCSEY Leó, Budapest, Nova (A Nova kalandos regényei, 145)
- Agatha CHRISTIE (1968), *Tíz kicsi néger*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Budapest, Európa
- Agatha CHRISTIE (1975), *Poirot karácsonya*, ford. CSANÁDY Katalin, Budapest, Magvető, 1975 (Albatrosz Könyvek)
- Agatha CHRISTIE (1977), *And Then There Were None*, in *Masterpieces of Murder*, New York, Dodd, Mead & Company, 189–358.
- Agatha CHRISTIE (1980), *Gyilkosság az Orient expresszen*, ford. KATONA Tamás, Budapest, Európa
- Agatha CHRISTIE (1995), *A titkos ellenfél*, I–II, ford. ZEYK Adéle, Budapest, Hungalibri és Hunga-Print [első kiadás: Budapest, Palladis, 1930 (Pengős regények)]
- Agatha CHRISTIE (1996a), *A gyűlölet öröklte*, ford. MOHARNÉ DOBÓ Éva, Budapest, Hungalibri [első kiadás: Budapest, Palladis, 1940 (Félpengős regények)]
- Agatha CHRISTIE (1996b), *Az ijedt szemű lány*, ford. MISKOLCZY Ernőné, Budapest, Hungalibri [első kiadás: Budapest, Palladis, 1930 (Pengős regények)]
- Agatha CHRISTIE (1997), *Királyok és kalandorok*, ford. M. B., Budapest, Hungalibri [első kiadás: I–II, Budapest, Légrády, 1934 (Pesti Hírlap Könyvek 333–334)]
- Agatha CHRISTIE (2001a), *Hercule Poirot's Christmas*, London, Harper Collins
- Agatha CHRISTIE (2001b), *The Secret Adversary*, London, Harper Collins
- Agatha CHRISTIE (2001c), *The Secret of Chimneys*, London, Harper Collins
- Agatha CHRISTIE (2001d), *Murder on the Orient Express*, London, Harper Collins

- Agatha CHRISTIE (2001e), *The Murder on the Links*, London, Harper Collins
- Agatha CHRISTIE (2002), *Murder is Easy*, London, Harper Collins
- E. J. CLERY (1995), *The Supernatural Explained*, in *The Rise of Supernatural Fiction 1762–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 106–171.
- FÖLDI Mihály (1920), Kalandor-regények, *Hét*, 1920/26, 398–400.
- GÖBEL József (1940), A detektívregény, *Diárium*, 1940/2, 30–32.
- HANKISS János (1928), *A detektívregény. A „népszerű irodalom” elmélete és története I*, Debrecen–Budapest, Csáthy Ferencz, Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat R.-T. (Gaea. A Föld, az élet és a tudomány könyvei, 4)
- Richard W. IRELAND (1990), *The Phantom at the Limits of Criminology*, in Ian A. BELL–Graham DALDRY (eds.), *Watching the Detectives. Essays on Crime Fiction*, London, Macmillan, 68–83.
- Friedrich KITTLER (1991), *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, in *Dichter Mutter Kind*, München, Fink, 197–218.
- Friedrich KITTLER (2005), *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó (Techné és Theória, 1)
- LENGYEL József (1967), *Biztos recept. A detektívtörténet-készítés három szabálya*, in *Tükrök*, Budapest, Szépirodalmi, 125–128.
- [Magyar Könyvészet 1964] *Magyar Könyvészet 1945–1960*. A Magyarországon nyomtatott könyvek szakosított jegyzéke, közreadja az Országos Széchényi Könyvtár, IV. Művészetek–irodalom–földrajz–történelem, Budapest
- [Magyar Könyvészet 1981] *Magyar Könyvészet 1921–1944*, VI. A Magyarországon nyomtatott könyvek szakosított jegyzéke, közreadja az Országos Széchényi Könyvtár, Budapest
- MÁRAI Sándor (1938), A detektívregény meghal, *Új Szellem*, 1938/8, 8–9.
- MARÓTI Andor (1961), A kalandregény időszerűtlensége, *Élet és Irodalom*, 1961. június 17., 11.
- MOLY Tamás (1921), Ifj. Bókay János: A gyémánt, *Nyugat*, 1921/19, 1506–1507.
- Franco MORETTI (1983), *Clues*, in *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, London, Verso, 130–156.
- Tejaswini NIRANJANA (2004), *A szövegek és a kultúrák reprezentálása. Fordításelméletek és etnográfia*, ford. KISS Gábor Zoltán, in N. KOVÁCS Tímea (vál.), *A fordítás mint kulturális praxis*, Pécs, Jelenkor (Sensus füzetek), 133–173.
- PÓK Lajos (1956), Az álirodalom hódításai. A bestsellerről, a detektívregényről, a giccsről – és olvasóikról, *Könyvtáros*, 1956/1, 37–40.
- SALGÓ Ernő (1908), Detektívregények, *Független Magyarország*, 1908. május 3., 1–2.
- Mahasweta SENGUPTA (2004), *A fordítás mint manipuláció. A képek hatalma, a hatalom képei*, ford. GÁLOSI Adrienne, in N. KOVÁCS Tímea (vál.), *A fordítás mint kulturális praxis*, Pécs, Jelenkor (Sensus füzetek), 219–239.
- SZALMÁS Piroska (1940), *A Szalmás-kórus krónikás-könyve 1930–40*, Budapest, A Szociáldemokrata Párt Kiadása
- SZÖTS Gyula (1908), A detektívregény, *Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny*, 1908. október 11., XLII. évf., 2. szám, 118–120.
- WAGNER Lilla (1933), A detektívregény dicsérete, *Láthatár*, 1933/1, 32–34.

BÓDY-MÁRKUS ROZÁLIA

Adalék a német nyelvű Petőfi-befogadás történetéhez Joseph Lewinsky: *Viszonyom Petőfihez*

Komáromi Sándor „a kései 19. századi Petőfi-recepció [...] igazán rendkívüli, ma már legendaként ható, részleteiben tisztázatlan” eseteként (KOMÁROMI 2000, 34) említi a Burgtheater vezető színészeinek, Joseph Lewinskynek 1880. február 11-i bécsi előadóestjét Petőfi verseiből összeállított műsorával, melynek sikere nyomán az előadóművész több német városban is fellépett a műsorral.

A bécsi városháza épületében működő Wienbibliothek kéziratára őrzi Lewinsky hagyatékát, melyből három Petőfivel, illetve az említett előadóesttel kapcsolatos írás is előkerült.¹ Megtalálható itt egy levél fogalmazványa, melyben Lewinsky a budapesti Petőfi Társaság levelére válaszol, s melyet Jókainak, a Társaság akkori elnökének címzett. E szerint a Petőfi Társaság köszönetét fejezte ki Lewinskynek a költő verseinek német nyelvű szavalásáért. A fogalmazvány szerint a színész ezen fellelkesülve szeretett volna Budapesten is fellépni bécsi Petőfi-műsora kibővített változatával, hogy megmutassa, „milyen kedvesen hangzanak a nagy magyar költő versei német nyelven”, és ezzel is kifejezze köszönetét a Petőfi Társaság gesztusáért. „Hetekig várt [...] e lehetőség megvalósulására”, hiába, végül „egyelőre” arra kéri a Társaságot, elégedjen meg hálája kifejezésével a levéllel. A Wienbibliothekban őrzött díszoklevél tanúsága szerint² a levélváltás nyomán a Petőfi Társaság 1882 márciusában „Lewinsky József urat tiszteleti tagjai közé iktatta” (lásd még *A Petőfi-Társaság* 1902, 61).

Nem állapítható meg egyértelműen, de talán a Petőfi Társasággal való kapcsolathoz is köthető a színész *Mein Verhältnis zu Petőfi* (*Viszonyom Petőfihez*) címmel ellátott, 1899-ben, a költő halálának ötvenedik évfordulója alkalmából megfogalmazott írása, melyet itt – a sajtó alá rendező jegyzeteivel – teljes terjedelmében közlünk.

¹ Az OTKA posztdoktori ösztöndíja (D 048659) támogatta kutatást, melynek keretében a bécsi kutatóútra is sor kerülhetett, az MTA Irodalomtudományi Intézet XIX. századi Osztályán végeztem.

² Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 135333

*Mein Verhältniß zu Petőfi*³

Die ungarische Literatur war mir noch völlig unbekannt, als ich im Jahre 1859 durch Kertbeny's Übersetzung ausgewählte Gedichte Petőfi's kennen lernte.

Ich war überrascht von dem geringen Eindruck, den ich bei der ersten Lesung dieser Dichtungen empfing, nachdem man mir den Autor als den größten lyrischen Dichter Ungarn's bezeichnet hatte. Es war schon damals mein sehnlicher Wunsch und fester Vorsatz, mich auch in den Dienst der epischen und lyrischen Poesie zu stellen, die auserwählten Dichter namentlich durch lebendigen Vortrag dem Geiste und Herzen des Volkes nahe zu bringen. Aber ich konnte von jeher nur *das* zur Geltung bringen, von dessen dichterischem und gedanklichem Werth ich überzeugt war. Da mich nun Petőfi in dieser Form nicht ergriffen hatte, stand ich von einem Vortrag seiner Gedichte ab. – Lange Jahre hindurch blieb er mir verschollen.

Da erschien in den 70. Jahren eine neue Übersetzung des Dichters von Ladislaus Neugebauer. Des ersten matten Eindrucks noch eingedenk, nahm ich das Buch mit geringer Erwartung zur Hand, aber kaum hatte ich einige Gedichte gelesen, fuhr ich wie von einer völlig neuen Erscheinung ergriffen empor – las wieder und wieder mit wachsender Hingebung und war endlich mit ihm ganz Gefühl für den leidenschaftlichen Pulsschlag seines Herzens, für das Leiden seines Volkes und für die Freiheit seines Vaterlandes.

Mit dem Herzen muß man ihn lesen in seinem Ernst und in seinem Humor; da giebt's nicht viel zu denken: „Gefühl ist Alles“.⁴ An ihm lernte ich sein Volk kennen, achten und lieben.

Und was half mir zu dieser frohen Erkenntniß meines Herzens? Die Übersetzung Neugebauers hat für das Auge des strengen Kritikers gewiß viele Fehler; – für mich aber hat sie einen unvergleichlichen Vorzug vor allen anderen mir bekannt gewordenen Übertragungen: – sie giebt mir den *Erdgeruch* des Bodens, auf dem diese Dichtungen gewachsen sind, sie macht den Pulsschlag dieser Nation fühlbar. Selbst die kleinen Schwächen und Eitelkeiten derselben werden ersichtlich, aber sobald ein tadelnder Gedanke aufkommen will, wird er von der Echtheit und elementaren Empfindung über den Haufen geworfen. Die Exaltation selbst wird glaubhaft; in ihm lebt das *Wesen*, die *Seele* seines Volkes, das sich in seinen Dichtungen, wie in einem Spiegel beschauen kann: es hat die Naivität eines Kindes, die Empfindlichkeit einer Frau, die Trunkenheit aller liebenden Affekte, aber auch die furchtlose Aufopferung des Lebens für die Idee des Vaterlandes, seiner Sprache und Freiheit.

³ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 206111

⁴ GOETHE, *Faust*, I, 3456. sor [B-M. R.].

So tief ergriffen verkündigte ich ihn meinen deutschen Landsleuten und wurde unter ihnen zum „Apostel Petőfi's". Alexander Fischer, der begeisterte Verfasser der ersten authentischen Biographie des Dichters hat mir zuerst diesen Ehrennamen gegeben, und die Magyaren haben mir denselben wiederholt amtlich [?] bestätigt. Es ist eine der größten Auszeichnungen, die mir zu Theil geworden, und ich bin immer stolz darauf, wenn ich meine Hörer trotz der in deutscher Sprache naturgemäß so schwachen Wiedergabe von dem Dichter ergriffen sehe.

Wie sehr beneide ich Jene, welche des Dichters glühendes Empfinden, die wahrhaft vulkanischen Ausbrüche seiner Liebe wie seines Hasses in seiner Muttersprache wiedergeben können.

Was mich so tief an ihm rührt, ist die Liebe zu seinen armen Eltern. Das ist der Adelsbrief seiner Seele. Das macht seinen späteren Zorn gegen die Unterdrücker so glaubhaft wahr. Er ist kein Empörer, er ist ein Gequälter; er *darf* das ihm von Gott eingegebene Wort gleich einer Streitaxt brauchen, mit der er den Feind seines Vaterlandes erschlägt, denn nie hat ein Menschenherz eine selbstlosere reinere Liebe zu seinem Geburtslande gehegt.

Mit welcher Freude, mit welchem Stolz hätte er bei Schäßburg die Todesstreiche der Kosaken empfangen, wenn er in diesem Augenblick hätte ahnen können, was erst viele Jahre nach diesem Schlachttage entdeckt wurde, daß er den Feind durch die nimmer rostende Wucht seiner geistigen Streitaxt, die nur so ein Auserwählter zu schwingen vermag, wirklich erschlagen hat. Die Völker sind gar oft undankbar gegen die Besten, die das Leben *ihrem* Wohl geopfert haben, aber es ist ein hell leuchtender Zug im Charakter des ungarischen Volkes, das dieses zum Helden erkorene Kind, genannt Petőfi Sándor, dankbar und liebend an seinem Herzen hält.

Jos. Lewinsky

Fünzig Jahre nach Petőfi's Tod.

Viszonyom Petőfihez

A magyar irodalom még teljesen ismeretlen volt számomra, amikor 1859-ben Kertbeny fordítása révén Petőfi válogatott verseit megismertem.

Csodálkoztam, milyen gyenge hatást gyakoroltak rám a versek első olvasásukkor, miután a szerzőt mint Magyarország legnagyobb lírai költőjét hallottam emlegetni. Már akkor hő vágyam és szilárd elhatározásom volt, hogy az epikus és lírai poézist is szolgáljam, az elhivatott költőket főként élő előadás útján a nép szelleméhez és szívéhez közel hozzam. De én mindig is csak *azt* tudtam érvényre juttatni, aminek költői és gondolati értékéről meg voltam győződve. Minthogy Petőfi ebben a formában nem fogott meg, elálltam verseinek előadásától. – Sok éven át elveszett maradt számomra.

Azután a 70-es években megjelent Neugebauer László tollából a költő verseinek egy új fordítása. Emlékezve még az első, halvány benyomásra, csekély

várakozással vettem kézbe a könyvet, de alig olvastam el néhány verset, felugrottam, mint akit egy teljesen új jelenség ragadott meg – újra és újra olvastam a verseket, növekvő odaadással, és végül a költővel együtt egészen átéreztem szíve szenvedélyes lüktetését, népe szenvedését, vele együtt hevültem hazája szabadságáért.

Szívvel kell őt olvasni komolyságában és humorában egyaránt, nem kell sokat gondolkodni: „Az érzés minden”. Az ő verseiből ismertem meg népét és tanultam meg ezt a népet tisztelni és szeretni.

És mi segített hozzá szívem e boldog felismeréséhez? Neugebauer fordításának a szigorú kritikus szemében bizonyára sok hibája van – az én szememben azonban van egy összehasonlíthatatlan előnye mindazon fordításokkal szemben, melyek a számomra ismertté váltak: annak a *földnek a szagát* ontja, amelyből ezek a költemények sarjadtak, ennek a nemzetnek az érverése lüktet benne. Még a nemzet kis hibái és hiúságai is láthatóvá válnak, de amint egy korholó gondolat fogalmazódna meg, elsöpri azt a hitelesség és a mindent átható érzés. Még a túlhevült lelkesedés is hitelesnek tűnik; Petőfiben népének *lénye, lelke* él, és népe mint egy tükörben szemlélheti önmagát Petőfi költeményeiben: saját gyermeki naivságát, nőies érzékenységet, minden szerelmes érzés ittasságát megtalálhatja benne, de ugyanakkor az élet félelem nélküli feláldozását is a haza eszméjéért, nyelvéért és szabadságáért.

Ilyen mély megrendültséggel hirdetem őt német hazámfiainak, és „Petőfi apostola” lettem közöttük. Alexander Fischer, a költő első hiteles életrajzának lelkes szerzője adta nekem ezt a megtisztelő címet,⁵ és a magyarok többször is hivatalosan [?] megerősítették azt. Ez a legnagyobb kitüntetések egyike, melyben részem volt, és mindig büszke vagyok arra, ha hallgatóimat Petőfi költészetétől megrendülni látom, a német nyelven természetszerűleg oly gyenge tolmácsolás dacára.

Mennyire irigylem azokat, akik a költő izzó érzéseit, szeretetének és gyűlöletének valósággal vulkánszerű kitöréseit anyanyelvén adhatják vissza.

Ami mélyen meghat engem őbenne, az a szeretet, melyet szegény szülei iránt tanúsított. Ez lelkének nemeslevele. Ez teszi későbbi haragját az elnyomók iránt olyan hitelessé, igazzá. Ő nem felforgató, ő egy megkínzott ember; neki *szabad* az Istentől sugallt szót csatabárdként használnia, amellyel hazája ellenségét levágja, mert soha nem lakott emberi szívben önzetlenebb, tisztább szeretet szülőhazája iránt, mint az övében.

Milyen örömmel, milyen büszkeséggel fogadta volna Segesvárnál a kozákok halálos csapásait, ha abban a pillanatban sejtette volna, ami csak sok évvel annak a csatának a napja után derült ki, hogy ő az ellenséget szellemi csatabárdjának, amelyet csak a kiválasztottak képesek meglendíteni, soha nem rozsdásodó ere-

⁵ FISCHER 1889.

jével [!]⁶ valóban legyőzte. A népek igen gyakran hálátlanok a legjobbakkal szemben, akik életüket az ő javukért áldozták, de a magyar nép jellemében van egy ragyogó vonás, mert ez hálával és szeretettel öleli szívére Petőfi Sándor nevű kiválasztott gyermekét, aki arra volt hivatott, hogy hőssé váljon.

Jos. Lewinsky

Ötven évvel Petőfi halála után.

Az írás kiválóan rávilágít arra, hogy a jól vagy rosszul sikerült, pontosabban az olvasói várakozásoknak jobban vagy kevésbé megfelelő, a recepciós feltételekhez jobban vagy kevésbé illeszkedő fordításoknak döntő hatása lehet az irodalom közvetítésében. A recepció optimális feltételeitől távol álló fordítás (Lewinsky Petőfi-élménye esetében Kertbeny Károly 1858-ban megjelentetett Petőfi-kötete⁷) egyenesen gátjává válhat az idegen nyelvű olvasó számára a befogadásnak. Ahogy a vallomás első négy bekezdéséből kitűnik, Lewinsky előtt Neugebauer László 1878-ban megjelent fordítása (PETŐFI 1878) nyitotta meg az utat Petőfihez. Lewinsky visszaemlékező írásának érdekessége, hogy személyes felismerésként, általa megélt élményként fogalmaz meg olyan megállapításokat Petőfiről, melyek a mai olvasó számára közkeletű, de kétes közhelyeknek tűnnek („nem kell sokat gondolkodni: »Az érzés minden«, „népe mint egy tükörben szemlélheti önmagát Petőfi költeményeiben”). Petőfi német nyelvű hatástörténetét, mint ismert, a 19. század második felében meghatározták azok a preferenciák, melyek az önálló fordításkötetekben vagy antológiákban német nyelven ismertté vált Petőfi-versek kiválasztásakor érvényesültek: egyes verseket politikai okokból hagytak el, az elégikus és gondolati líra kisebb hangsúlyt kapott, ezzel szemben a népdalszerű vagy népdalszerűnek tartott verseket részesítették előnyben, s Petőfit elsősorban „népköltőként” mutatták be (FRIED 2007, 195–196; KOMÁROMI 2000, 23–28; LOSSAU 1993, 66–73).

A Lewinsky-írásból kirajzolódó Petőfi-kép, melyet a színész előadójstjein és más nyilvános, a magyar költőre vonatkozó megszólalásaiban is bizonyára közvetített, hozzájárulhatott ennek a fajta Petőfi-értelmezésnek a megszilárdulásához a német nyelvű befogadók körében. Ugyanakkor, mivel Lewinsky Neugebauer László fordításkötetének a darabjait recitálta nagy hatású pódiumműsorában – vallomása szerint a Neugebauer-féle fordításkötet közelebb állt hozzá az összes többi fordításnál –, hozzájárult a fordító hírnevének öregbítéséhez is.

⁶ Pongyola fogalmazással, nyelvtani és logikai pontatlanságokkal a szöveg más pontjain is találkozunk, de csak itt, a záró bekezdésben fordul elő a szöveget értelmetlenné tevő képzavar.

⁷ Kertbeny ugyan támaszkodott Dux Adolf, valamint Moritz Hartmann és Szarvady Frigyes korábban megjelent fordításaira, de mint azt a függelékben versenként feltüntette, átdolgozatlanul csak kevés verset vett át, és a fordítások többsége teljesen önálló munkája volt (PETŐFI 1858, 589–592).

Az írásnak fennmaradt egy datálatlan piszkozata,⁸ mely néhány ponton különbözik a tisztázattól. Lényeges eltérések találhatók a két szöveg között ott, ahol a szerző a Neugebauer-féle fordítással való első szembesülésének élményeit idézi fel. Érdemes a korábbi fogalmazványt idézni ezen a ponton, mert az hangsúlyosabb, a tisztázatban részben eliminált *szubjektivitása* miatt talán közelebb áll a megfogalmazni próbált emlékekhez.

Die Übersetzung hatte gar viele Fehler, kritisch betrachtet, aber die Dichtungen hauchten noch den Erdgeruch des Bodens auf dem sie gewachsen waren, den Pulsschlag dieser Nation. Die kleinen Schwächen u[nd] Eitelkeiten derselben wurden [?] [*javítva ebből: sind, javítva ebből: waren*] zwar ersichtlich, aber sobald ein nörgelnder Gedanke sich in mir vernehmen ließ, warf ihn die Echtheit der Empfindung über den Haufen. Auch in der Exaltation war mir der Dichter glaubhaft, in ihm lebte mir das Wesen des Volkes [*javítva ebből: der Nation*], die Naivität des Kindes, die Empfindlichkeit einer Frau, die Trunkenheit aller liebenden Affekte, aber auch die furchtlose Aufopferung des Lebens für die Idee des Vaterlandes und seiner Sprache. Als Fremder empfand ich dies, selber trunken von diesen Tönen.

A fordításnak, kritikusan szemlélve, igen sok hibája volt, de a költemények még annak a földnek a szagát lehelték, amelyből sarjadtak, és ennek a nemzetnek az érverése lüktetett bennük. A nemzet kis hibáit és hiúságait is láthatóvá tették, de amint egy korholó gondolat fogalmazódott volna meg bennem, az érzés valóságosága elsöpörte azt.

A költő még túlhevült lelkesedésében is hiteles volt számomra, számomra a nép [*javítva ebből: nemzet*] lényege élt benne; a gyermek naivsága, egy asszony érzékenysége, minden szerelmes érzés ittassága, de az élet félelem nélküli feláldozása is a haza és annak nyelve eszméjéért. Idegenként éreztem ezt, magam is megittasultam ezektől a hangoktól.

A tisztázat kijelentései ezen a ponton olyan nyelvtani és logikai ugrásokat tartalmaznak, melyek az eredeti fogalmazványban, amely alapvetően a saját egykori érzések felidézéseként íródott, nincsenek meg. A későbbi szövegben a névmásokkal (sie, derselben, in ihm, das, es, ihn) egymás után fűzött félmondatokban és mondatokban gyors egymásutánban van szó Neugebauer fordításáról, a magyar nemzetről, Petőfiről, „Petőfi népéről”, majd ismét a költőről. A korábbi változatban mindezek az állítások úgy sorakoznak egymás után, hogy valamennyinek közös eredete az elbeszélő egykori érzése, valamennyihez hozzárendelődik az érzés személyességének kifejezése („úgy éreztem”, „számomra így volt”, „úgy tűnt nekem”).

⁸ Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 51327

A szöveg átalakítása során ez az összefüggés elveszett. Általános érvényű, jelen időben megfogalmazott kijelentésekké átalakítva, mintegy a Petőfi-kultusz jegyében fogant nyilvános megszólalások tónusához igazítva, érzésem szerint az állítások kevésbé hatnak hitelesnek, érthetőnek.

A korábbi fogalmazvány is szembeállítja Kertbeny fordításának gyenge hatását a Neugebauer-féle fordítás nyújtotta Petőfi-élménnyel. Csak a későbbi szövegváltozatba került viszont be a Neugebauer-kötet összehasonlítása más német nyelvű Petőfi-fordításokkal, olyanokkal, melyeket – a szövegből arra kell következtetni – a Neugebauer-féle fordítással való találkozás, azaz 1878 vagy 1879 és a visszaemlékezés megírása (1899) között eltelt időben ismert meg a színész. Az első, legfontosabb dolog, amit a Neugebauer-féle kötetrel kapcsolatos élményként a korábbi fogalmazványban felidéz, a fordításon (hibái ellenére is) áthatoló „földszag”. Ez a későbbi változatban olyan vonásként jelenik meg, mely a Neugebauer-fordítást valamennyi fordítás között a leginkább jellemzi.

Mi magyarázhatja, hogy az 1878-as fordításkötet kitüntetett szerepet kap Lewinsky olvasatában? Neugebauer László fordításai jobbakként Kertbenyénél: ezt a közel egykorú és a mai elemzők is egybehangzóan megerősítik, és jelentős részben Kertbeny mindkét nyelv terén hiányos nyelvismereteit teszik felelőssé ezért (LENKEI 1911, 19–20, 29–39; TURÓCZI-TROSTLER 1974, 153; KOMÁROMI 2000, 18–19, 32–34). Ha azonban az 1878-as fordítást Lewinsky szemében kitüntető „földszag” jelentésére kérdezzük rá, már nemcsak a fordítás sikerülségéről van szó, hanem imagológiai vonzatú fordítástechnikai kérdések is szóba jöhetnek, mint amilyeneket Norbert Lossau elemzett 1993-ban megjelent tanulmányában (LOSSAU 1993).

A Petőfi-fordítások a német nyelvű recepció három szóba jövő fő területén (Németország, Ausztria és a magyarországi, főként városi németesség lakóterületei) olyan olvasóközönséghez érkeztek, melynek körében a 19. század első felében Nikolaus Lenau, Karl Beck és nyomukban más német nyelvű szerzők (például Leopold Kompert és Johann Nepomuk Vogl) Magyarországgal kapcsolatos motívumokat felhasználó művei, valamint az országról szóló német nyelvű útleírások egy romantizált Magyarország-képet terjesztettek el (TURÓCZI-TROSTLER 1974, 75, 127–150; KOMÁROMI 2000, 16–17; LOSSAU 1993, 37–58). Így többek között elterjedt tételek olyan magyar szavakat is, mint „puszta”, „csikós”, „csárda” vagy „betyár”. A Petőfit németre fordítók ezekre a már meglévő nyelvi ismeretekre és az általuk közvetített olvasói beállítódásokra építhettek. Mint Norbert Lossau elemzése kimutatta, a romantizált magyar tájat és lakóit felidéző kifejezéseket a fordítók éppúgy, mint a magyar témákkal foglalkozó más szerzők helyenként német kifejezésekkel helyettesítették, próbálták visszaadni. Sokszor viszont a magyar kifejezéseket használták, illetve e két lehetőséget kombinálták. Az olvasók a német Petőfi-fordítások többségében is megtalálták azokat a (túlnyomórészt az Alfölddel kapcsolatos) kifejezéseket, tárgy- és személymegjelöléseket, melyek bennük a romantikus magyar világról már korábban kiépült képeket idézhettek fel. Mivel a fordítók (feltehetően a már meglévő recepció nyitottság hatására) éppen

Petőfinek a magyar „kolorithoz” köthető verseit ültették át és publikálták a legnagyobb arányban, Petőfi a német nyelven olvasók számára a tipikusan magyar-nak tekintett táj (Alföld) és jellegzetes figurái költőjévé vált, akinek versei mindazokat a romantikus asszociációkat felidézték, melyek ehhez a motívumkörhöz a megelőző évtizedekben hozzákötődtek (LOSSAU 1993, 309–310).

Lossau tanulmányában huszonkét, 1846 és 1914 között megjelent, Petőfi-fordításokból összeállított vagy Petőfi-fordításokat is tartalmazó kötetet elemez abból a szempontból, hogy a fordítók milyen arányban és milyen esetekben választották a Petőfi-költeményeiben szereplő, túlnyomóan a magyar pusztához köthető, a német olvasóközönség számára romantikus konnotációkkal ellátott kifejezések visszaadásakor a magyar kifejezést vagy annak valamely német megfelelőjét, illetve körülírását. Neugebauer László 1878-as kötetét ebben az összehasonlításban (a Moritz Hartmann és Szarvady Frigyes által 1851-ben kiadott kötethez hasonlóan) az jellemzi, hogy a magyar kifejezés választásának gyakorisága náluk felel meg leginkább az átlagnak. Az is jellemzi mindkét kötetet, hogy a magyarul visszaadott szavak választásakor is mindkettő „konzervatívnak” bizonyult: túlnyomórészt olyan kifejezéseket adtak magyarul, melyekhez a befogadói oldalon a leginkább társultak már konnotációk, illetve melyek a német nyelvű olvasók körében már régóta jól ismertek és elterjedtek voltak (LOSSAU 1993, 288).

Ezzel az eljárással Neugebauer 1878-ban Lipcsében megjelent kötetében eltért az 1870-es évek elejétől az 1890-es évekig érvényesülő tendenciától, mely szerint az ekkor többségében németországi kiadóknál publikált munkák inkább az „Eindeutschung”-ra törekedtek: nagyobb arányban választották a német megfelelőt a magyar kifejezések helyett. Ezek a kötetek, valószínűleg azért, mert olyan német közönséghez szóltak, amely Magyarországról azelőtt kevesebbet hallhatott, magyar kifejezésekkel kevésbé találkozhatott, mint a Magyarországhoz közelebbi német peremterületek lakói, inkább arra törekedtek, hogy a fordításokban az idegenségérzetet keltő momentumokat csökkentsék, a szövegeket a német olvasó nyelvi-tapasztalati világához közelítsék. Lossau a Neugebauer-féle kötet eltérését ettől a tendenciától a lipcsei kiadó, Otto Wigand személyével magyarázza, aki Magyarországról települt át Lipcsébe, ezért a magyar viszonyokat jobban ismerte, és kiadványai közönségeként is jobban szem előtt tarthatta a magyarországi és Magyarországhoz közeli területeken élő német nyelvű olvasókat, mint a magyar kapcsolatokkal nem rendelkező német kiadók (LOSSAU 1993, 284).

Az írásmódot (törekvés a német betűkészlethez való alkalmazkodásra), valamint a magyar kifejezések használatának más aspektusait és a kötethez függelékben mellékelt magyarázatokat is elemezve, Lossau úgy jellemzi Neugebauer László fordításait, mint amelyek kevésbé törekszenek a Petőfi verseiben megjelenő magyar világ tárgyairól, szereplőiről a valóságnak megfelelő tudást közvetíteni (LOSSAU 1993, 288–293, 309–310), szemben Kertbenyvel, aki nemcsak Petőfivel, hanem általában Magyarországgal is szerette volna a külföldet megismertetni (274–276), és szemben Hauser Ottó 1918-ban kiadott kötetével, melyet kimondott néprajzi érdeklődés jellemez (282–284). Neugebauer fordításai a német ol-

vasók romantizált Magyarország-képének felidézésére építettek, és ez a „kevésbé innovatív” fordítói gyakorlat szép sikert biztosított a kötetnek (310).⁹

Bizonyos, hogy Joseph Lewinsky esetében, aki Neugebauer kötete előtt, a fent idézett írás tanúsága szerint, csak Kertbeny gyenge fordításait ismerte, az előbbinek tisztán nyelvi, esztétikai kvalitásai is szerepet játszottak. Abban azonban, hogy Neugebauer szövegeit még 1899-ben, más fordítások ismeretében is a legközelebb állónak érezte magához, szerepe lehetett – az első pozitív élményhez való érzelmi kötődésen túl – Neugebauer Lossau által elemzett fordítói stratégiájának is, mely Lewinskyben, úgy tűnik, ideális célszeméllyel találkozott. Neugebauer fordításai valószínűleg egy olyan „föld szagát” közvetítették számára, amely csak a német nyelvű olvasók képzeletében létezett.¹⁰

A Petőfi-fordító Neugebauer László, a Petőfi-recitátor Joseph Lewinsky és az 1889-ben megjelent német nyelvű Petőfi-életrajz szerzője, Fischer Sándor kölcsönös egymásra utalásai nyomán ugyanakkor a szövegnek egy további kontextusa is sejthetővé válik. A német nyelvű Petőfi-életrajz ajánlása Lewinskynek szól: „Herrn Josef Lewinsky, K. K. Hofschauspieler und Regisseur am Burgtheater in Wien, dem begeisterten Petőfi-Apostel in deutschen Landen in dankbarer Verehrung zugeeignet” (Joseph Lewinsky úrnak, cs. k. udvari színésznek és a Burgtheater rendezőjének, Petőfi lelkes apostolának a német nyelvű tájakon, hálás tisztelet-

⁹ A *Magyar Zsidó Lexikon* szerint Neugebauer három kiadást megért Petőfi-kötete „elterjedt a német közönség minden rétegében” (*Magyar Zsidó Lexikon* 1929, 65).

¹⁰ A már meglévő kliséket visszaigazoló fordítás eredetibbnek tűnik az eredetinel. Lossau idéz a Petőfi-fordító Israel Goldschmidt 1883-as kötetének előszavából egy passzust, amely erre a továbbgyűrűző, a német nyelvű olvasók Petőfi-képét befolyásoló-beszűkítő jelenségre utal: „Die meisten Petőfi'schen Gedichte lesen sich im Deutschen, wenn der Uebersetzer sich nur keine übermäßigen Lizenzen erlaubt hat, fast wie Originale, während das Nationale des französischen und englischen Dichters wohl auch in der besten Übersetzung sofort hervortritt. Einerseits beruht dies wohl darauf, weil die bisher bekannt gewordenen Uebersetzungen aus Petőfi schon die deutsche Poesie beeinflussten, so daß wir *deutsche Original-Gedichte, Pufsten-Lieder etc. haben, die sich wie Uebersetzungen aus dem Ungarischen lesen.*” (PETŐFI 1883, 13–14 = LOSSAU 1993, 310. kiemelés tőlem – B-M. R.)

„A legtöbb Petőfi-vers német fordításban, hacsak a fordító nem vett túl nagy szabadságot magának, majdnem úgy hangzik, mintha eredeti német vers lenne, míg egy francia vagy angol költő nemzeti jellege bizonyára még a legjobb fordításban is azonnal kitűnik. Ez egyrésztől bizonyára azon alapszik, hogy Petőfi verseinek eddig ismertté vált fordításai már befolyásolták a német költészetet, úgyhogy *már vannak olyan német eredeti verseink, pusztá-dalaink és hasonlók, melyek magyarból fordítottak tünnek [...]*” (Kiemelés tőlem – B-M. R.).

A pusztán nyelvi megértés szintjén maga Lewinsky fogalmazott meg valami hasonlót Neugebauer Lászlóhoz intézett, 1879 májusában íródott levelében, melyet Neugebauer a fordításkötete harmadik, bővített és átdolgozott kiadásához írt előszavában idézett: „Sajnos, nem ismerem a magyar nyelvet, de a versek minden sora azt mondja nekem, hogy ezek a német utánköltések az eredetieknek meglepően megfelelnek.” („Ich kenne leider die ungarische Sprache nicht, aber jede Zeile der Gedichte sagt mir, daß diese deutschen Nachdichtungen den Originalen frappant gleichen.” PETŐFI 1910, 17.)

tel”; FISCHER 1889). Lewinsky itt közölt szövegében hivatkozik is a megtisztelő címre („Petőfi apostola”), és nem mulasztja el Fischert és tíz évvel a visszaemlékezés kelte előtt megjelent munkáját néhány dicsérő szóval illetni: „Alexander Fischer, a költő első hiteles életrajzának lelkes szerzője”. A Fischer Sándor német nyelvű Petőfi-életrajzában idézett versek az előszó szerint túlnyomórészt Neugebauer fordításában szerepelnek, bár számos más fordítótól is találhatók benne szövegek (FISCHER 1889, XIV). Az előszóban Fischer – Neugebauer fordítói érdemeit méltatva – Jókai dicsérő szavait idézi a fordításkötet előszavából, majd pedig néhány lelkes, elismerő mondatot citál abból a levélből, melyet Lewinsky 1879-ben intézett Neugebauerhez, és amelyet a fordító a kötet harmadik kiadásának előszavában közölt. Fischer Sándor német nyelvű Petőfi-életrajzát ugyanakkor nem más rendezte sajtó alá, mint Neugebauer László (SZINNYEI 1903, 997; *A Pallas Nagy Lexikona* 1896, 133): Norbert Lossau sejtése szerint ez szintén hozzájárulhatott hírnevéhez és fordításainak népszerűségéhez (LOSSAU 1993, 93). Lewinsky Petőfi-élménye – nyilván az itt közölt szöveg és más hasonló megnyilatkozásai nyomán – úgy tűnik, erősen hozzákötődött a kortársak tudatában Neugebauer nevéhez. *A Pallas Nagy Lexikonának Neugebauer* címszava éppúgy erre utal,¹¹ mint Lenkei Henrik 1911-ben megjelent, Petőfi német fordítóirol szóló munkája. Lenkei részleteiben is ismerni látszik Lewinsky „történetét”: Neugebauer fordításának tárgyalására Lewinsky „missziószerű körútjával” kapcsolatban, annak ismertetése után tér rá, mert, mint írja, Neugebauer „átültetéseinek kapott bátorságra a színész” (LENKEI 1911, 29). Lenkei Neugebauerrel kapcsolatban néhány oldallal később a Lewinsky számára központi szerepet játszó „földszag” fogalmát is említi: „Semmiféle más Petőfi-fordításból nem csap ki úgy Petőfi költészetének zamata, földszaga, mint az övéből” (LENKEI 1911, 31). Itt ugyan nem hivatkozik a színészre, a megfogalmazás az adott szöveggörnyezetben mégis arra látszik utalni, hogy Lenkei ismerte Lewinsky itt közölt szövegét vagy valamely más hasonló megnyilatkozását.

Lewinsky *Viszonyom Petőfikez* című írása, legalábbis annak a Neugebauer-féle Petőfi-fordításra vonatkozó passzusai, az említett utalásokkal és szöveghelyekkel együtt a Neugebauer–Lewinsky–Fischer-hármas egymást kölcsönösen támogató nyilvános megnyilatkozásainak a sorába illeszkedik. A fordító, a recitátor és az életrajzíró (utóbbi részben már posztumusz) a század utolsó évtizedeiben együtt egyengette Petőfi hírnevének útját a német nyelvű befogadók körében, és egyben igyekeztek – egymást kölcsönösen segítve – a maguk nevét és munkásságát a köztudatban minél erősebben a költő nevéhez társítani.

¹¹ „A hazai és külföldi sajtó nagy elismeréssel fogadta a költeményeket [...]. Petőfit igazában csak általa ismerte meg a német közönség, mely különösen azóta rajong érte, mióta Lewinsky, a bécsi Burg-színház kitűnő művésze, Neugebauer fordításában szavalta Petőfi remek verseit.” (*A Pallas Nagy Lexikona* 1896, 132–133).

Bibliográfia

- Alexander FISCHER (1889), *Petőfi's Leben und Werke*, Eingeführt von Maurus JÓKAI, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich
- FISCHER Sándor (1890), *Petőfi élete és munkái*, ford. TOLNAI Lajos, Budapest, Grill
- FRIED István (2007), Heine és Petőfi, *Irodalomtörténet*, 2007/2, 180–196.
- KOMÁROMI Sándor (2000), *Petőfi németül: „világirodalmi” vagy hazai kétkultúrás befogadás?*, in GULYA János–KERÉNYI Ferenc (szerk.), *Petőfi a szomszéd és rokon népek nyelvén*, Budapest, Lucidus, 13–40.
- LENKEI Henrik (1911), *Petőfi német fordítói*, in *Petőfi a világirodalomban*, Budapest, Kunossy, Szilágyi és Társa (Petőfi-könyvtár, 27–28), 13–42.
- Norbert LOSSAU (1993), *Die deutschen Petőfi-Übersetzungen. Ungarische Realienbezeichnungen im sprachlich-kulturellen Vergleich*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Opuscula Fenno-Ungrica Gottingensia, 3)
- Magyar Zsidó Lexikon* (1929), szerk. UJVÁRI Péter, Budapest
- A Pallas Nagy Lexikona* (1896), XIII, Budapest
- [PETŐFI 1858] *Dichtungen von Alexander Petőfi*, aus dem Ungarischen, in eigenen und fremden Uebersetzungen herausgegeben von Karl Maria KERTBENY, mit einem Vorwort von Friedrich BODENSTEDT, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1858
- Alexander PETŐFI (1878), *Gedichte*, aus dem Ungarischen von Ladislaus NEUGEBAUER, Leipzig, Wigand
- [PETŐFI 1883] *Gedichte von Alexander Petőfi*, aus dem Ungarischen von Dr. I. GOLDSCHMIDT, Leipzig, Philipp Reclam jun., 1883
- Alexander PETŐFI (1910), *Gedichte*, Übersetzt von Ladislaus v. NEUGEBAUER, Ausgabe der Petőfi-Gesellschaft. 3. Auflage, Leipzig, Hesse&Becker
- [A Petőfi-Társaság 1902] *A Petőfi-Társaság, 1876–1901*, Budapest, a Petőfi-Társaság kiadása, 1902
- SZINNYEI József (1903), *A magyar írók élete és munkái*, IX, Budapest, Hornyánszky
- TURÓCZI-TROSTLER József (1974), *Petőfi belép a világirodalomba*, Budapest, Akadémiai

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Vér és arany, sár és hó
Sárarany – fordítástól az újraértelmezésig

„Sárban vájkáltam és arannyá tettem azt”¹

Ez a Móricz-elemzés nem született volna meg, ha nem olvasom el a *Sárarany* szlovák fordítását. A sorról sorra, de nemegyszer szóról szóra haladó, lassú összehasonlító olvasás ösztönzött ugyanis arra, hogy az eredeti bizonyos szöveghelyeinek nagyobb figyelmet szenteljek, mint egyébként tettem volna. S ennek köszönhetően ébredtem aztán rá olyan összefüggésekre, amelyek a regényt új megvilágításba helyezték a számomra, mind az írói életmű, mind a magyar regénytörténet kontextusát illetően.

Ahogy erről más esetekben már megbizonyosodhattam (BENYOVSZKY 2008a, BENYOVSZKY 2008b), egy mű fordításának elemző olvasása az *értelmezés sorvezetőjévé* léphet elő: a célszövegben tapasztalt eltérések ugyanis olyan nyomvonalat jelölhetnek ki a számunkra, melyet követve akár az eredeti újraértelmezéséhez produktívan hozzájáruló szempontokkal is gazdagodhatunk. Az eredetit a fordításon keresztül, annak kiválóan, jól vagy gyengén sikerült megoldásain keresztül értjük meg *másként*. A fordítás tehát abban az értelemben is az eredeti újrafogalmazásának tekinthető, hogy, szerencsés esetben, a befogadót a műről alkotott kép revideálására, önmaga vagy mások olvasatainak újraírására készíti. A fordításkritika és a műértelmezés ilyenén mód való összekapcsolását *forrásorientált fordításelemzésnek* nevezhetjük. Nem önálló módszerről van szó, inkább egy sajátos szempontból és sajátos célzattal végzett szöveginterpretációként határoznom meg. Olyan hermeneutikai indíttatású fordításkritikaként, amely nem a célszöveg kritikus reflexióját vagy a célirodalomban és a célkultúrában betöltött sajátos szerepének a feltárását tekinti elsődleges feladatának,² hanem a forrásszöveg újraértelmezését. Tegyük hozzá: az újraértelmezés mindig csak lehetőség, és nem szükségszerűség.

¹ Charles BAUDELAIRE, *Töredékek*, ford. KÁLNOKY László, in *Charles Baudelaire válogatott művei*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 1964, 198.

² Ez jellemzi a fordítások ún. célorientált (target oriented) megközelítését. Lásd ehhez: TOURY 2007.

Nem minden (mégoly jó) fordítás „ajándékoz meg” ugyanis bennünket olyan meg-látásokkal, amelyeket az eredeti újraolvasásában kamatoztathatunk.

A *Sárarany* esetében a szlovák cím kissé szabadabb fordítása ébresztett érdek-lődést bennem a célszöveg iránt. Ennek köszönhetően fókuszáltam aztán a *sár* és az *arany* szavak előfordulására Móricz regényében. Rá kellett ébrednem arra, hogy ismétlődő elemekről van szó, s mi több – olyan cselekményképző lexémákról, melyek lokális jelentései a történet értelmének és a mű értékszerkezetének egé-szére kiható motivikus láncca kapcsolódnak össze. Ez a fordítás, pontosabban a fordító egyes vitatható vagy magyarázatra szoruló döntései nélkül nem biztos, hogy egyáltalán feltűnt volna – mint ahogy a szerelmi jelenetek leírásában tapaszt-alható eldöntetlenségek sem. A továbbiakban tehát e két jelenségcsoport szö-vegszerű megvilágítását kísérem meg, mégpedig az összehasonlító stilsztika, a retorika és a prózapoétikai elemzés eljárásainak együttes érvényesítésével. Első-ként a címszavak jelentés-összefüggéseivel, utána pedig az erotográfia és fordítás kapcsolatával foglalkozom. Annyit még elárulok, hogy az elemzés eredményeit tanulmányom végén egy irodalomtörténeti következtetésre futtatom ki.

Sár és arany

A *sár* a regény vezérmotívuma. Azontúl, hogy keretezi a regényt (a mű utolsó mondatai a címet magyarázzák), visszatérő, ismétlődő elem is: a történet külön-böző pontjain bukkan fel egymáshoz hasonló, de egymástól eltérő kontextusok-ban is, miáltal erősíti a szöveg narratív koherenciáját. De szerepe nem merül ki ebben: a történet előrehaladtával fokozatosan válik szimbolikus többletjelentések-nek utat engedő narratív trópusá, azaz olyan lexémává, amelynek szemantikai színéváltozása kihatással van az egész regény értelmezésére.³ Erre a mű értelme-zői közül egyedül Bori Imre figyelte fel („a sárképzet jelképi funkciójában vonul végig a szövegen”; BORI 1982, 11), de szövegszintű bizonyítására már nem vállal-kozott. Éppen ezért érdemes végigkísérni a címszó két tagjának „vándorútját”, hogy utána a szlovák fordítást is ebből a szempontból vehessük szemügyre.

A sármotívum kitüntetett szerepét mutatja az a tény is, hogy a regény minden fontosabb szereplőjéhez hozzákapcsolódik vagy tárgyi, vagy figuratív szinten. Ahhoz viszont, hogy ezt a szemantikai gyűrűzést a maga árnyaltságában láthas-suk, a cím magyarázatával kell kezdenünk.

Móricz a *sárarany* szót nem az etimológiájával összhangban használja: a törté-neti-grammatikai jelentés helyett a retorikait részesíti előnyben. A *magyar nyelv értelmező szótára* szerint ugyanis a sárarany ’tisza arany’-at, ’színarany’-at jelent, ami annak sárgás színére vezethető vissza (A *magyar nyelv értelmező szótára*, 1987, 488). A *sár* előtag tehát a sárga rövidülésével jött létre, és nem a ’víztől hígga vált föld’ jelentésű szó búvik meg az összetételben. Úgy tűnik, hogy Móricz, engedve

³ Hasonló jelenségre, tehát a motívumszerkezet és tropológia összefüggéseire mutattam rá a *Forró mezőkről* írott elemzésemben is: BENYOVSKY 2004.

a *sár* és *sárga* szavakban előforduló véletlenszerű hangegyezésnek (paronomázia), saját mondandójának megfelelő irányba futtatja ki vagy „téríti el” a szó jelentését. Ez pedig olyan további retorikai mozgásokat indít be az elbeszélés nyelvében, ami jelentős kihatással van nemcsak a mű stílusára, hanem értékszerkezetére is.

A regény szövegvilágában a *sár* és az *arany* az *értéktelen–értékes* fogalmi oppozíció reprezentánsaként jelenik meg. A cím tehát ellentétes értékindexszel rendelkező szavakat kapcsol össze, s az így módon megképződő feszültség a narratív kibontás előfeltételét teremti meg. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a *Sárarany* a cím-ben szereplő két szó egymáshoz fűződő viszonyára ad magyarázatot történetyszerű formában. Ez a „narratív szófejtés” pedig, miként fentebb utaltam rá, saját utakon jár, nem tapad le az eredetnél, hanem engedi magát sodortatni az alakzatok és trópusok által mozgósított jelentésáramlatokkal. Lássuk immár a konkrét példákat.

Turi Dani szótárában a *sár* a becsmélés, a megvetés és az undor kifejezésére szolgáló szó, amelyet egyaránt használ másokra és önmagára vonatkoztatva. Stílusértéke éppen ezért erősen expresszív, már-már vulgáris. Nem véletlenül bukkan fel rendre a száját többször elhagyó átokmondásokban is:

– Óh, én megátkozott! – hörögte a férfi, hogy majd belecsattant a torka. – Óh, én átokalatti! De én vagyok az oka! Nem vagyok férfi, nem vagyok ember. Ha az volnék, nem kellene asszonybeszéddel kínlódnom, akkor egy szó nélkül is tisztelne mindenki. Legjobban a feleségem. De *rongy vagyok, sár vagyok*. (45)⁴

Ale handra som, blato. (59)

– Haj, Uramisten – mondta –, be *sárrá nyomorítottál!* (56)

Ach, Pane Bože – povedal –, ako si ma *rozmliaždil v blato*. (74)

És eszébe jutott a csúfneve, amit mégis a fülébe hozott a szél. Tudta, hogy a sógora ragasztotta rá, s annyi volt az elégtétele e percben, hogy az a szó öneki mégis minden szerelmi sikert, s Gyurinak minden irigységét kifejezi. És más egyéb is jutott eszébe, mind csupa olyan dolog, s mind csupán azért, hogy lenézhesse érte Gyurit, aki *semmiember, rongyember, sár*: egy Turi Dani mellett! (95)

[...] neznamená nič, je *biednik, blato* (130)

Dühödött volt, Borára dühöngött, utálta, leköpte, legyúrni, *sárba taposni* kívánta. (99)

⁴ A magyar idézetek után megadott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MÓRICZ Zsigmond, *Sárarany*, in *Regények*, I, Budapest, Szépirodalmi, 1975; a szlovák idézetek forrása: Zsigmond MÓRICZ, *Zatratené zlato*, preložila dr. Alžbeta GÖLLNEROVÁ, Bratislava, Nakladateľstvo „Bibliotheka”, Účastinárska spoločnosť, 1933.

Bol zlostný, zlostil sa na Boru, nenávidel ju, oplul ju, bol by ju chcel premôcť, *zadlávit' do blata* (136)

Ugyanilyen megvető hangnemben használja a szót Danit sértegetve a sógora, Takács Gyuri is:

– Gyáva paraszt, pfi, leköplek! Meghátársz, te *sár*, te *sár*! (125)

Zbabelý sedliak, fuj, oplujem t'a! Cúvaš, ty *blato*, ty *bahno*! (171)

A *sár* nemcsak a személyekre vonatkoztatva jelenik meg, hanem lassan-lassan beborítja az egész falut, hogy aztán az ember és az élet metaforájává váljék:

Mi maradt itt neki?

Ez a *rongy* falu, *rongy* nép, *rongy* élet.

Még azt is utálta, hogy leköpje.

Mi ez? Ez az élet!

Sár.

És megint összekapta a szemét, ökölbe rándította öklét, s vadul megdagadt érzéssel lihegett körül.

– *Legyen sár! Sár!* De még legalább szétgázolok benne! (88)

Čo mu tu zostalo?

Táto *mizerná* dedina, *biedny* ľud, *hnusný* život.

Aj to sa mu priečilo, aby si na všetko odpľul.

Čo je toto? Toto je život.

Bahno.

[...]

Nech je *bahno*. *Bahno!* Ale aspoň ešte raz si v ňom zabrodím! (120)

Az eddig megadott szlovák célnyelvi ekvivalensek közül az utolsó példa az, amely némi töprengésre készíthet bennünket. A megelőző négy esetben a fordító szorosán tartotta magát az eredetihez, s a regény kulcsgonoszjének tekintett *sár* szót a neki jelentésében leginkább megfelelő *blat*óval adta vissza. Az ötödik idézetben viszont már azt látjuk, hogy a *blato* mellett megjelenik a *bahno* ('iszap') kifejezés is. A hatodik idézetben pedig már – azon túl, hogy a háromszor ismétlődő *rongy* jelzőt különböző szinonimákkal helyettesíti (nyomorúságos élet, nyomorgó nép, undorító élet) – elhagyja a *blato* használatát, és kizárólag a *bahno* szót használja. Ez a változtatás a szöveg kitüntetett helyének számító zárlat szempontjából nyeri el a maga jelentőségét:

– Minek éltem? – mondta. – Hát ugyan minek lettem erre a világra!

Mi az élet?

Sár.

És az ember benne?

Arany a sárban.

Ki hát a bűnös, ha ebből az aranyból semmi sem lett?

– Ki?

Az Isten, aki nem csinált belőle semmit. (164)

Čo je život?

Bahno.

A človek v ňom?

Zlato zatratené do bahna.

Kto nesie teda vinu, že z toho zlata nič nevzišlo?

– Kto?

Boh, ktorý z neho nič neurobil. (229)

A fordításban az élet metaforája az iszap lesz, az emberé pedig az arany, amely elveszik, eltékozlódik ebben az iszapban. A Móricz-regény szlovák címe (*Zatratené zlato*) magyarra visszafordítva annyit tesz: Elvesztegetett arany. Az eredetivel ellentétben tehát a címben nem szerepel a sár szó, ezért (vagy más okból is) a fordító nem is tartja magát következetesen a *blato* használatához, hanem él a szinonimitás adta kifejezéslehetőségekkel: az iszap fokozatosan kiszorítja a sár, s a mű végén kulcspozícióra tesz szert azáltal, hogy a metaforikus cím jelentését megvilágító elemmé lép elő. Éppen ezért feltételezhetjük, hogy a szlovák olvasóban más elvárásokat kelt a cím, hisz nem a sár és az arany szavak feszültségteli kapcsolata irányítja rá a figyelmet, hanem az arany szó jelöltjének a kérdését veti fel. Ez pedig annyiban válhat olvasás- és értelmezésformáló tényezővé, hogy a cím a regény más helyeit „vonzza” majd magához, más mondatok és bekezdések „kiugrásának” az esélyeit növeli meg: a „sarasak” helyett az „aranyosakét”. A cím viszonylag szabad átköltésének azonban vannak még más, figyelmet érdemelő körülményei is.

Például az, hogy a regény 1933-as kiadásának belső címlapján a *Zatratené zlato* alatt zárójelben szerepel a magyar cím is: (*Sárarany*). Vajon miért? Talán a korabeli kétnyelvűség az oka: az 1920-as és 1930-as években szépirodalmat olvasó szlovák befogadók körében sokkal nagyobb valószínűséggel feltételezhetünk még aktív vagy passzív magyar nyelvtudást, mint mondjuk az egy vagy két generációval későbbieknél, a mai állapotokról nem is beszélve. A szlovák olvasók zöme tehát tisztában lehetett a megadott magyar szó jelentésével, érzékelhette tehát a kétnyelvű paratextusban rejlő szemantikai feszültséget is.

A másik érdekes kérdés, hogy Göllnerová miért nem aknázza ki a *sár* és az *arany* szavak szlovák megfelelőinek (*blato*, *zlato*) retorikai adottságait.⁵ A két szlo-

⁵ Ellentétben mondjuk Valentín Beniakkal, aki Ady Endre *Vér és arany* című versének második versszakát így fordította szlovákra: „Ja viem a hlásam, toto je: Všetko, / ostatok stojí za *blato*: / krv a *zlato*, krv a *zlato*.” (BENIAK 1957, 28). A *blato* (‘sár’) az eredetiben szereplő „hasztalan” jelzőnek a szlovák megfelelője, a második verssor pedig így annyit jelent: annyit sem ér, mint a sár.

vák szó csupán a kezdőhangokban különbözik egymástól, sokkal inkább sugall tehát valamilyen szemantikai összetartozást is, mint a magyar eredeti, ahol a hosszúság tekintetében tapasztalható különbség (sÁrArany) némi „zörejt” visz a paronomáziába. A szlovákban a sárban elvesző arany képzete (lásd zárlat), a véletlenszerű hangegyezésnek köszönhetően, a jelölő/jelentő szintjén is manifesztálódik. Az ismétlődés pedig azt is sugalmazhatja, hogy mily kevésen (egy betűn) múlik, hogy valamiből arany vagy sár lesz. A fordító tehát megtehetette volna, hogy *Zlato v blate* ('arany a sárban')⁶ formában adja vissza szlovákul a címet, vagy, az etimológiát követve, dönthetett volna a *Žlté zlato* ('sárga arany') változat mellett is, amely szintén felkínálja magát egy paronomázikus olvasásra. Nem tett így. Lehet, hogy épp az összecsengés miatt, amit kicsit komikusnak vagy sutának érzékelt?

S végezetül az iszap szó hangsúlyos helyzete a szlovákban ráirányíthatja a figyelmet egy olyan szöveghelyre is, amely Turi Dani bukását családi okokkal magyarázza:

Úgy rémlett neki, hogy a család a hínárnak ezernyi szálával igyekszik őt körül-fogni, lehúzni az *iszapba*, a lágy, meleg *latyakba*, ahol heverni kell és hízni, lassan, rőfögve, mint a disznónak, míg eljön az idő, a disznóölés napja. (130)⁷

Zdalo sa mu, že ho rodina chce obmotat' tisícerymi vláknami riasy, *vtiahnut' do bahna*, do mäkkého teplého *kališt'a* [...] (141)

A családtagok szintén besároozódnak. Már a regény első, fojtott feszültségektől terhes családi életképe idézhető ennek szemléltetésére. Erzsi, Dani felesége a szét-tört tejeskorsó maradványait takarítja fel a földről:

Dani kedélyesen nézte; motoszkált ugyan valami benne, hogy kár most bizgatni az asszonyt, nem jó lesz, de úgy benne volt az uszításban, hogy nem állotta. Szórakozottan tartotta vastag ujjai közt a vékony plajbászt, s úgy nézett csendesen, mosolyogva a feleségére. Roppant mulatságos volt neki, hogy Erzsi minden dühe mellett is milyen szépen, szaporán, ügyesen dörzsölgeti a *sáros földet*. (9)

[...] pekne, rýchle a obratne utierala *zablatenú zem*. (10)

Nem sokkal utána a férfinak – a nemi vágy felkorbácsolásával – sikerül valame-lyest lecsitítania az asszony dühét, megtörni ellenállását, és engesztelésképpen az ölébe ülteti, majd különböző bókók kíséretében ölelni és csókolgatni kezdi őt.

⁶ Így járt el a regény német (*Gold im Kote*), orosz (*Zoloto v grjazi*) és szerb (*Zlato u blatu*) fordítója. Lásd MÓRICZ 1952, 12.

⁷ Ugyanezt érzi később Kopjáss István is: „De neki nem egy minden es cseléd kell élettársul, hanem egy hozzáillő szellem. Ezzel az asszonnyal nem fogja elérni, amit akar. Mert ez csak *lehúzza a sárba* [...]” (*Rokonok*, MÓRICZ 1976, 740. Kiemelés tőlem – B. K.)

Először „bogár”-nak, majd „hónapos rózsá”-nak, később pedig „üvegvirág”-nak és „harmat”-nak nevezi őt, s végezetül a sárhoz hasonlítja:

– Látod, látod – mondta csendesesen a férj –, *olyan vagy, mint a sár*. Mit kezdjek veled. Ha egy ujjal hozzád nyúlok, véged. Affenébe, száz asszony is kicsi vón nekem [...] (12)

Vidíš, vidíš – hovoril ticho manžel –, *si ako blato*. Čo si mám s tebou počat? Keď sa t’a prstom dotknem, je po tebe. (14)

A sár mint viszonyító elem az asszony puha, szétfolyós, tartós halmazállapotot nélkülöző természetére is utal. Móricz a női törekénységet szembeállítja a túlcsoorduló férfiúi erővel és szenvedéllyel. A hasonlat a szilárdság hiánya mellett a szabad alakíthatóság jelentését is implikálja, ami bibliai párhuzamokat idéz meg, s ezen keresztül a mű zárlatát is eszünkbe juttatja. Ennek értelmében a férfi (férj) a teremtő szerepkörében tűnik fel, aki a nő (feleség) fölött áll, és a maga kénye-kedve szerint gyúrhatja, formálhatja őt.

Turi Dani legkisebb fiát kétszer is sárban csúszkálva látjuk („A bölcső mellett állott a másik kislány; egészen pucér volt a gyerek, s hátra volt kötve az inge, úgy csúszkált a szoba földjén. *Sáros* volt, maszatos a füléig.” 102; „A gyerekek a földön játszottak a csutkával, a kisebbiknek fel volt kötve az inge hátulról, és maszatosan csúszkált a magacsinalta *sárfoltokon* keresztül.” 104), s ugyancsak ő a főszereplője annak a jelenetnek is, amely a regény címében figuráló szópár egymáshoz való viszonyát és ezáltal az általuk képviselt szimbolikus jelentések hálóját tovább bonyolítja:

A felesége egészen megszépülve, sugárzó arccal állott a bölcső felett, amiből a csókkal csiklandozott gyermek kacagása hallatszott ki.

– Tudja, mit csinált ez az én gyönyörű szép, ez az én *aranyos* kisfiam? – kiáltott az urára.

– Mit? – mosolygott fel csöndesen Dani.

– Mit? Olyan gyönyörű szép *sárgát kakált, mint az arany!* – csengett az Erzsi kacajos hangja.

Dani melegen mosolygott, s hunyorító szeme szívesen játszott az asszonyon.

– Vieš čo urobil tento môj utešený, tento môj *zlatý* synček? – kričala na svojho manžela.

– Čo? – usmial sa Dani tichúčko.

– Čo? Tak krásne *žltó kakal ako roztopené zlato!* – (70) [szép sárgát kakált, mint az olvasztott arany]

Az asszony válaszában benne rejlik, anagrammatikus formában, a regény címe: SÁR-gát kakált, mint az ARANY. Az adott kontextus egyaránt mozgósítja a szó grammatikai-etimológiai és retorikai jelentését, ami egy szemantikai széthang-

zást és értékbeli, illetve esztétikai ambivalenciát hoz létre. Egyrészt utalás történik az arany sárga színére, s miként már szó esett róla, a sárarany az aranyrög leg-sárgább és legértékesebb része; másrészt viszont az arany a gyermeki nyelv stílusértékét hordozó *kakival* kerül összefüggésbe (ami a sár jelentést is implikálja: bélsár, szar); harmadrészt pedig az általában undorító ürülék itt szokatlanul pozitív töltetű jelzőket kap (gyönyörű szép), ezt tovább fokozza az aranyhoz való hasonlítás, ami a kisfiú jelzője is (aranyos). A fogalmaknak ez a konstellációja felidézheti az ismert mondást is: szarból nem lehet aranyat csinálni. S mintha a regény ezt a szólást forgatná ki, amikor a befejezésben kimondja: az aranyból semmi sem lesz, mert elnyeli a sár: aranyból lehet s(z)ar(a)t csinálni. Az értékes–értéktelen, szép–rút, bájos–undorító közti ingamozgás a szlovák fordításban is érvényesül, annyi különbséggel, hogy a cím helyett az arany és a sárga (sárgán) szavak közti fonematikus hasonlóság válik láthatóvá: *žLTO kakal ako roztopené zLaTO*.

De ezzel még nincs vége: további „sárfoltokra” bukkanunk olyan helyeken is, ahol nem várnánk. A grófné esténként a szolgálóját, Borát beszélgeti „a paraszt Don Juan” hódításairól. A lány szokimondó, szemérmetlen mesélése nyomán felébred az asszonyban a „vad, érzéki, oktalan és céltalan buja gerjedelem”, amittől félelem fogja el őt: „És néha szinte megrémült már attól, mi lesz, ha csakugyan hatalma alá kerül a paraszt díszménnek, akihez már valami földön járó istenhez búgnak és nyihognak és táncolnak ezek a buja *sárló kancák*” (58).⁸ A kancák párzási időszakban tanúsított sajátos nemi viselkedését nevezik *sárlásnak*, amikor az állat kimutatja párosodásra való készségét. A grófné azzal, hogy sárló, tehát párzó kancákhoz hasonlítja a Turi Dani körül legyeskedő, magukat szemérmetlenül kellett asszonyokat, szorosra fűzi a regény kulcsjelölőjeként jellemzett *sár* és a szexuális vágy közti kapcsolatot. Persze nem egy nyelvtörténeti szófejtéssel meg-támogatható összefüggésről van szó, hanem (miként a cím esetében) véletlenszerű egyezésről. A sárlík igének semmi köze sem a sár, sem a sár(ga) szavakhoz,⁹ egy paronomázikus olvasat azonban sugalmazhat ilyen irányú kötődéseket. S egy regény nem az etimológiai szótár útmutatásainak a követésében, hanem a nyelvben rejlő kreativitás kibontásában érdekelt. Az előbbi összefüggés további megerősítést nyer abban is, hogy egy-egy csóknak vagy „ölelésnek” (azaz szeretkezésnek) a földön, a földdel végzett munka az ára. Bora mondja a grófnénak:

– Dani bácsi pedig nem fizet senkinek. Inkább neki fizetnek – tette hozzá dicselkedve. – Az asszonyok meg a lányok mind mennek neki kapálni meg mindent csinálni, csak egy csókot kapjanak tőle. Mert őtőle nem kap ingyen csókot akárki. (63)

⁸ Ugyanígy kellett magát Imreffyné is a fejedelemnek: „A tűz kicsit fellobbant, s megfestette vörös lánggal, *sárga* fénnel karcsú, meghajlott, kíváncsú, *sárló kanca* alakját, élves tekintetét, ahogy kacéran, izgatóan, csalogatósan nézett visszafordított arccal a fejedelemre.” (Erdély, MÓRICZ 1970, 75. Kiemelés tőlem – B. K.)

⁹ Hasan Eren magyarázata szerint a magyar *sárlík* ige a török *çara* főnévből származik, amelynek alakváltozatai különböző török nyelvjárásokban az emlősök (főként tehének és kancák) nemi szervéből a párzás időszakában vagy elléskor kifolyó sikos váladékot jelölik (EREN 2007).

A szlovák fordító a „sárló” jelzőt a *chtivé* (78), azaz *vágyódó*, *sóvárgó* kifejezéssel adja vissza, ami természetesen (az eltérő megnevezések miatt) nem teszi lehetővé a magyarhoz hasonló retorikai játék érvényesülését. Az idézett példa azonban ráirányíthatja a figyelmet a regény szexualitással kapcsolatos egyéb szöveghelyeire, elsősorban azokra az erotikus jelenetekre, amelyek fordításelméleti és hermeneutikai szempontból egyaránt figyelmet érdemelnek.

Erotográfia és fordítás

A szerelem élettani és patológiai oldalának ábrázolása Móricz korai novelláiban és regényeiben már a kortársak szemében is a szexuális tabu megsértésének számított. Schöpflin Aladár azt írta a *Sárarany* kapcsán, hogy magyar író „eddig még nem mert ilyen leplezetlenül, ilyen meztelenül szólni a nemi élet dolgairól, abban a brutális formában, ahogy a parasztéletben nyilvánulnak” (SCHÖPFLIN 1979 [1911], 22). Később ezt a Móricz-életmű értelmezését új szempontokkal gazdagító Bori Imre az író modernségét megalapozó tematikai és stiláris újításként könyvelte el: „Móricz a szerelem fiziológiájának látványát rendre a patológia körébe utalható motívumaival gazdagította”, s ez „egyértelműen a korszak modernista művészi áramlatainak elfogadását jelenti” (BORI 1982, 9).

Felvetődik tehát a kérdés, hogy Móricz fordítói miképp is viszonyulnak a művek erotikus szöveghelyeihez, hogyan, milyen stílusregisztert választva igyekeznek visszaadni az aktus körülményeit jelölő szavakat a célnyelvi szövegben? A fordító vajon vállalja-e a sokakban esetleg megbotránkozást keltő jelenetek „leplezetlen” és „meztelen” visszaadását, vagy inkább az elhallgatás, esetleg a diszkrét maszatolás útját választja. A döntés meghozatalába a fordító személyes ízlésén túl nagymértékben belejátszik az a körülmény is, hogy a korabeli befogadó irodalomban milyen a szexuális témák ábrázolására vonatkozó szokásrend.

Különösebb mélyreható kutatás nélkül is megkockáztatható a feltevés, hogy az 1920-as és 1930-as évek szlovák irodalmában legalább annyira tabunak számított a szexuális örömszerzés nyílt ábrázolása, mint a magyaréban. Alžbeta Göllnerová fordítása ennek ellenére nem tekinthető prűdnek, az esetek többségében kellő nyíltsággal fogalmazva adja vissza Turi Dani szerelmi kalandjait. Egy jelenet van csupán, amikor némi tévovázás vagy bizonytalanság tapasztalható nála. Ez a második rész tizenkilencedik fejezete, amely a Turi Danival való szeretkezés után éppen csak ébredező, még kissé kába és ernyedt grófné belső monológját tartalmazza. Vegyük szemügyre közelebbről is ezt a szakaszt – nemcsak a fordításkritikai kitérő végett, hanem, mert eredetiben olvasva is értelmezési kérdéseket vet fel. A szükséges mértékű szemléletesség végett idézem a teljes fejezetet (minden kiemelés tőlem származik):

Valami távoli dörrenésre, kettős dörrenésre felpattantak a szempillái. A hosszú pillák alól bágyadtan, megtört fénnel csillant ki az okos két szem. Aztán úgy maradt nyitva, sokáig nem domborodott ki a ványadt szaruhártyákon az élet ragányos csilláma.

Végre öntudat verődött az agyvelő belsejében.

S rájött a grófnő, hogy hihetetlenül gyöngé...

Nincs semmi fájdalma, de nem bírja megemelni a kezét... Lába lecsüng a díványról... jobb lába valahol messze lóg az űrben, s nincs hatalom, hogy közelebb vonja magához. Milyen jó, hogy a karja nem esett le, milyen jó, hogy az legalább itt fekszik mellette a pamlag puha bársonyán.

Az öntudat új szünete.

Azután valami apró nesz, valami egyhangú, egyenletes nesz...

Csöpp, csöpp, csöpp.

Nagyon jó így elterülni, ily kényelmesen, ilyen teljesen.

Csak a jobb lábafejét húzza valami súly... Szeretné eleresztetni, térdízületben elbocsátani, hadd essen le, ahová kíváncsozik...

Az ember még a saját testének sem ura. Mért nem lehet lebocsátani azt a lábat. Mért van az odanőve térdben. Milyen jó annak, akinek falába van. Az lecsatolhatja, mikor így lóg le az űrbe...

Elmosolyodik... Azt hiszi, elmosolyodott erre a naiv gondolatra. Tréfál... azt hiszi tréfál önmagával... Milyen jó, milyen nagyon jó lenne, ha sehol sem függnének össze oly nagyon a tagjai. Csak úgy feküdnének egymás mellett. Az volna a tökéletes boldogság...

Aztán sokáig, egy évezredig, két ezredévig némán fekszik, mit sem tud önmagáról.

Majd egész tisztán felvillan előtte, hogy ő ruhátlanul hever a díványon.

Aztán mindent tud.

Elmered az arca, s elmosolyodik. Azt hiszi, elmosolyodott, pedig merev az arca...

S újabb ezredévek jönnek, mennek... Milyen soká élt az ember.

Valami új nesz.

Csöpp, csöpp, csöpp...

Milyen boldog volt ma... Most. Milyen nagyon, nagyon boldog.

Ez jó volt. Ezért érdemes meghalni. Ez jó volt...

Valami megszakadt benne, s most *elfolyik a vére*. Nem baj... Jó...

Honnan tudja, hogy *az ő vére csöpög?*

Csöpp, csöpp, csöpp...

Ezért érdemes meghalni. Ez jó volt. Ez jó volt.

Ki mondta meg, hogy *az ő vére csöpög?*

Nincs semmi fájdalma. Olyan kellemesen gyöngé; nagyon jó gyöngének, ilyen nagyon gyöngének lenni.

Nagyon jó ilyen puhán feküdni. *Meleg folyadékban* feküdni; nagyon, nagyon jó a *saját véreben* feküdni.

Ki mondta meg, hogy a *saját vére csöpög?*

A komornának nem szabad bejönni, még nem csenget. Milyen jó, hogy annak nem szabad bejönni, míg ő meg nem hal. Ez nagyon jó, nagyon helyes.

Szegény paraszt... Szegényke...

Borzasztó súly van rárakva az ember testére.

Miért csöpög az embernek a vére.

Szegény paraszt. Szép... Erős!... Szerelem! Szerelem!... Ez a szerelem...

Istenem Uram... legyen áldott a te neved... nagyon jó így feküdni... Istennem, de jó...

Csöpp, csöpp, csöpp...

Mivel Móricz írásmódjára az a jellemző, hogy „megjelöli ugyan a nemi aktus kezdetét és végét, de magát az aktust elhallgatja” (JASTRZEBSKA 1998, 265), nem egyértelmű az olvasó számára, hogy mi az oka a grófné vérzésének. Ezzel a kérdéssel a Móricz-kritika nem foglalkozott. Jastrzebska két lehetőséget vet fel: „oka a túl heves szeretkezés vagy talán a Dani által vágott seb”. Aztán az utóbbit valószínűsíti, mégpedig a később elkövetett brutális kettős gyilkosság okán. De milyen sebre gondol a tanulmány szerzője? A szeretkezést megelőző pillanatban Turi Dani torkon ragadja a nőt, és egy mozdulattal letépi, durván leszakítja róla a zöld selyemleplet.¹⁰ Ekkor szerezte volna a sebet, amelyből később a vér folydogálni kezd? Netán Dani az asszonyon nemcsak nemi gerjedelmét töltötte ki, hanem szadista indulatait is? Vagy inkább arról van szó (magam inkább efelé hajlok), hogy a „tajtékzó kan” vadsága és legendás hímvesszeje¹¹ sebezte meg a grófné ölet, s az kezd vérezni az aktus után? Bármelyik változatot fogadjuk is el, a fordításban teljesen elsikkad a vérzés, s ezáltal a szeretkezés kíméletlenségének a mozzanata is. A fordító ugyanis a „vér”, „vérzés”, „csöpög” szavakat elvontabb vagy általánosabb jelentéstartalmú kifejezésekkel helyettesíti, a hangutánzó szóként ütemesen visszatérő „csöpp, csöpp, csöpp” szakaszt pedig egyszerűen kihagyja:

Čosi sa v nej pretrhlo a teraz zahynie. [elpusztul]

Zkadiaľ vie, že jej uniká život. [szökik belőle az élet]

Ktože povedal, že jej život uniká? [szökik belőle az élet]

Jak je príjemné ležať tak mätko. Ležať v teplej vlhkosti. Jak blaží ležať vo vlastnej teplej vlhkosti. [meleg nedvességében/nyirkosságában, saját meleg nedvességében/nyirkosságában feküdni]

Kto povedal, že jej uniká jej vlastný život? [saját élete szökik belőle]

A negyedikként idézett mondat arra kényszeríti az olvasót, hogy az izzadságában és/vagy a közöszüléskor felszabaduló nedveiben lankadtan fekvő nőként tekintsen a mondat alanyára. Míg a magyarban az orgazmust (*la petite mort!*) követő kellemes bágyadság állapotát a közelítő halál (elvérzés) képzele árnyékolja be, a szlo-

¹⁰ Ez a vágy már az első találkozáskor megfogban benne: „Mi neki egy asszonyi állat, ha grófné is! Asszony! Semmi! Kirepül belőle a lélek, ha az igazi férfi jól a szemébe néz. Hát még ha megfogná. Összekapja az ujjait, s érzi bennük az erőt, a kívánságot; hogy le tudná róla tépni egy rántással a ruhát!...” (71)

¹¹ Bora csak szemlesütve, ugyanakkor rajongással a hangjában súgja a grófné fülébe Turi Dani gúnynevét: „[...] azért szeretik annyira a fejércselédek, mert ott igen-igen szép...” (64).

vák változatban az arisztokrata asszony belső monológja megmarad egy eleddig ismeretlen mértékű gyönyört átélt nő metaforikusan túlzó vallomásának. A vér-motívumok elhagyása miatt továbbá a szlovákul olvasó kevésbé (vagy egyáltalán nem) tudatosítja a vérző grófné beszédhelyzetének és Turi Dani kinti vérengzésének egyidejűségét: az asszony a Takács Gyurit ért puskalövések hangjára riad fel, amikor szeretője már vérbe fagyva fészik az udvaron.

Móricz-intertextusok

Az eredeti és a fordítás párhuzamos olvasása nyomán kirajzolódó motívumháló olyan összefüggések felismeréséhez is utat nyitott, amelyek túlmutatnak a szöveg határain, és szorosabbra fűzik a szálakat más Móricz-regényekkel, illetve a Móricz utáni magyar próza egyéb alkotásaival is. Konkrétan a *sár*- és a *hó*-motívumok ismétlése által megképződő többletjelentések továbbéléséről, továbbírásáról van szó.

Már Bori Imre is idézte a *Tündérkert* harmadik részének negyedik fejezetéből a következő szakaszt:

Sár, sár, feneketlen sár; mozdulni lehetetlen, okos dologra gondolni, tenni, menni, másba fogni mint heverni, heverni.

Sehonnan hír, semerről remény, napok telnek-múlnak, szó sincs továbbmozdulásról, harc nélkül, egy ütközet nélkül, kardkivonás nélkül elérve a cél, ellenség sehol, csak nyomorúság, éhezők és *sárba fúlt* haldoklók, idegen nyelv nyomorultjai, akiken még végigvágni sem öröm, oly rendkívül szegények, betegek és Isten elesett bányái. (MÓRICZ 1970, 238. Kiemelések tőlem – B. K.)

Bori szerint jellemző példája ez az író hőseit – általában a sorsfordulatokat megelőző pillanatban – elfogó *spleen*-érzés ábrázolásának. Szerinte ezt Móricz a *Sár-arany* írása közben fedezte fel, és „Turi Danit ajándékozta meg a mellre telepedő »nyomasztó érzéssel«, »gyötrő szomorúsággal« családi konfliktusa tetőzésének idején” (BORI 1982, 31). Az érzés gyökereit a családi életben fedezi fel Móricz, innen jut aztán el egy intellektuálisabb megközelítéshez, már első regényében is. Erre világítanak rá az elbeszélőnek a főhős érzésvilágáról referáló szavai, melyeket már korábban idéztem:

Úgy rémlett neki, hogy a család a hínárnak ezernyi szálával igyekszik őt körül-fogni, lehúzni az *iszapba*, a lágy, meleg *latyakba*, ahol heverni kell és hízni, lassan, rőfögve, mint a disznónak, míg eljön az idő, a disznóölés napja. (103. Kiemelések tőlem – B. K.)

De citálható itt egy másik Móricz-mű, a *Házasságtörés* (1922) című kisregény egy részlete is. Egy úri származására felettébb büszke, félig már kapatos kishivatalnok szájából hangzik el a következő mondat:

A magyar ember úr akar lenni... mert arra van tehetsége... De nem lehet, mert a nő lehúzza a sárba... (MÓRICZ 1985, 172)

A három példa azt mutatja, hogy a *sár* és a hozzá jelentésében közel álló *iszap* a Móricz-próza olyan visszatérő elemei, melyeket az író nagyjából hasonló értelemben használ. A Móricz-(újra)olvasás eredményeit tovább gyarapító szövegelemzések szükségesek ahhoz, hogy pontosabb képet alkothassunk magunknak e „vezérmotívum” ismétlődésének köszönhetően megnyíló intertextuális átjárók további elágazásairól.

Maradjunk még egy pillanatig a *Házasságtörés*nél. Nem sokkal az idézett részt követően egy olyan jelenettel találkozunk, ahol az esős-sáros város lehangoló képe egyszer csak teljesen ellentétes hangulatúvá alakul át, köszönhetően a váratlanul meginduló havazásnak. Legalábbis így érzi ezt a regény főszereplője, Boldvay István:

Szomorúan ment ki az utcára, ez a gaz Füredi alaposan elbánt vele. Kint azonban nagyszerű öröm érte. Mióta bent voltak, a szél elállott, az idő megenyhült, s nagy csomós pelyhekben, lucskosan és gyönyörűen hullott sűrűn a hó. (174)

Szereplőnk sértődöttségből származó rosszkedve egyszerre vidámságba fordul át: „Mintha nagy ajándékot kapott volna, úgy megörült a szép időnek.” (175) Móricznak nem ez az egyedüli regénye, ahol a hó, a havazás motívuma az örömeztet, a vidámság képzetével kapcsolódik össze. Épp a *Sárárany* második könyvének első fejezete kívánczik ide szemléltető példaként ennek bizonyítására. Itt is azt látjuk, hogy a szereplő borús hangulata, esetünkben Turi Dani depressziója vagy spleenje (ahogy Bori Imre nevezte) kezd el oszladozni, felengedni a havas táj látán. A hóval és zúzmarával borított mező felemelő látványa és a fagyos levegőn való száguldás élménye együttesen járul hozzá ahhoz, hogy a házasságba és a harácsolásba egyaránt belefásult férfiba lassan-lassan visszatér az erő és az életkedv: „Daninak kipirult az arcéle, s egyre fogyott kedvetlen maznasága” (92).¹² Móricz mesteri módon idézi meg a téli táj hangulatát: „A fákat vastag zúz borította, fehér volt az egész világ, s az akácok vastag fehér lombjáról a szél hóport rázott le. A lovak gőzölögtek, s dér fagyott a szőrük szála hegyire: nagy fekete varjak tanyáztak itt-ott valami hulladékon, s lomhán reppentek föl a ló elől.” (91) A leírás idővel mesei attribútumokkal telítődik: „Csuda kép ez, a dúsan bezúzmarázott út, fehér cukorfák ezernyi ezer foka. Megfagyott tündérország, amely holtában új gyönyörűség.” (91) Turi Dani, miközben egyre vadabbul hajtja a lovakat, úgy érzi, hogy „élni jó, élni szép, élni mégis érdemes! Ez az egy öröme van az embernek, hogy él és tesz és repül!” (92) Vitalitás, vidámság, meseszerűség – ezek a hó legfontosabb konnotációi ebben a szövegrészletben. Felvetődik a kérdés, hogy vajon

¹² Egyébként Szakhmáry Zoltánon is „mazna csüggedt kétségbeesett fáradtság” vesz erőt, mielőtt odaadná feleségének a szeretője, Rozika által írt búcsúlevelet (*Úri muri*, MÓRICZ 1975, 924).

vannak-e más példák is a *hó*, a *havazás* ilyen értelmű szerepeltetésére az író korábbi és későbbi munkáiban. Nem végeztem ez irányú kutatásokat, egy részlet azonban mindenképpen említést érdemel: *A galamb papné* (1910) családi idillt megörökítő jelenetéről van szó:

Ritka, nagy pelyhekben szállongva, néhol ökölnyi csomókban, másutt ritkára szítálva szállongott a hó. *Lélek*, virág *ereszkedett a földre*, s egyszeriben meg-
szépítette azt.

A hóesés mind sűrűbb lett, egész ködfátyolképpé vált. Az út gödrei szépen beteltek, hófehér szőnyeggel leborítva, *angyalok útjává lett* a marhacsapás.

Az asszonyka sóhajta szót:

– Vajon micsoda *mesebeli királyfinak* terítenek szőnyeget az *angyalok*?...
(MÓRICZ 1975, 356–357. Kiemelések tőlem – B. K.)¹³

A kiemelt részek mutatják, hogy ebben a korai műben a havazás mesei jellegzetességei és boldogságérzetet sugárzó szavai mellett ott találjuk már az égi, transzcendentális szférára utaló kifejezéseket is. Ezek után talán már sejthető, hová is akarok kilyukadni. Annál a regénynél, melyben a sár és a hó belső címként, és a mű világának értékszerkezetét reflektáló többértelmű szimbólumként szerepel: az *Iskola a határonnál*.

Móricz és Ottlik? Elsőre talán meglepő, s akár még komolytalannak is nevezhető egy olyan felvetés, mely valamiféle titkos kapcsolatot próbál sugalmazni a két író munkái között. A két név egymás mellé rendelését az olvasók többsége nagy valószínűséggel nem az összetartozás, hanem az ellentét, a kontraszt kifejezésekként értelmezné. Sokkal kézenfekvőbb ugyanis az említett szerzők alkata, ízlése, írásmódja és műveik poétikája közti *különbségek* felsorolása, mintsem az érdemi hasonlóságoké (már ha vannak). Ezt magam se vitatom. Annyit azonban megkockáztatnék, hogy Balassa Péter híres esszéjének (*Ottlik és a hó*, BALASSA 1990) köszönhetően sajátosan „ottlikosnak” tartott hó- és az ehhez szorosan kötődő sármotívum előtörténetének a felvázolását talán érdemes volna nem Kosztolányinál, hanem már Móricznál kezdenünk. Amivel nem valamiféle rejtett hatásra kívánok utalni, hanem egyszerűen csak a két szerző bizonyos szövegeinek motivikus eszközkészlete közt tapasztalható jelentésbeli egyenértékűségekre szeretném ráirányítani a figyelmet. Arra, hogy – Ottlikhoz hasonlóan – Móricz is „azonos vagy hasonló értelemben használja” (BALASSA 1990, 26) a *sár* és a *hó* kifejezéseket. Ha a sár nem rendelkezik is nála infernális¹⁴ vonásokkal, a nyomasztó

¹³ A regényt 1910-ben kezdte el közölni a *Vasárnapi Újság*, majd egy évvel a *Sárarany* után, 1912-ben jelent meg könyv alakban.

¹⁴ „A sármotívum, a köddel, és főként a hóval szemben, az *Iskola*... világegyetemében kétségkívül az Inferno képzetéhez társul...” (BALASSA 1990, 33).

egyhangúság és a tehetetlenség szimbólumává növi ki magát, ami már nagymértékben rezonál a kifejezés „ottlikos” szemantikájára. A hó és a havazás a *Sárarany*, a *Házasságtörés* vagy *A galamb papné* főszereplőinek életébe ugyanúgy „ujjongást, szorongással teli élet-boldogságot zúdít” (BALASSA 1990, 27), mint a katonaiskolai növendékek életébe. Esti Kornélhoz hasonlóan, Boldvay vagy Papék számára a havazás olyan, „mint valami meglepetés vagy ajándék az égből” (Kosztolányi, *Boldogság*; KOSZTOLÁNYI 1965, 909).

Balassa Péter idézett írásának felsorolásszerű nyitómondataiban egymás után szerepel Móricz, Kosztolányi és Ottlik. Az elsőhöz a föld, a másodikhoz a napfény, a harmadikhoz pedig a hó kapcsolódik mint prózai világuk jellegadó eleme. A bekezdés ekképpen zárul: „Ottlik havazásaira, hófödte tájaira mintha egyenesen Kosztolányi Dezső sugározná a napfényt” (BALASSA 1990, 18). Tágítsuk egy kicsit a(z) (irodalmi) horizontot. Lehet, hogy e hófödte tájak Móricz hőmezőivel határosak, melyeket viszont a napfény, bárhonnan jöjjön is, pillanatok alatt vizes-lápos térséggé, mindent elborító sártengerré változtatja.

Bibliográfia

- BALASSA Péter (1990), *Ottlik és a hó*, in *Észjárások és formák*, Budapest, Tankönyvkiadó, 18–37.
- Valentín BENIAK (1957), *Večerná blýskavica. Antológia z maďarskej poézie XX. Storočia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ
- BENYOVSZKY Krisztián (2004), Forró trópusok, *Literatura*, 2004/1, 51–65.
- BENYOVSZKY Krisztián (2008a), „Nehéz ezt megmagyarázni idegennek”. Az Iskola a határon szlovák fordításáról, in JÓZAN Ildikó–JENEY Éva (szerk.), *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, Budapest, Balassi, 193–205.
- BENYOVSZKY Krisztián (2008b), „ne izzéjjen mán”. Megjegyzések a Pillangó szlovák fordításához, *Partitúra*, 2008/2, 77–89.
- BORI Imre (1982), *Móricz Zsigmond prózája*, Újvidék, Fórum
- Hasan EREN (2007), Sárlik. Egy török jövevényszó és szócsaládja a magyarban az állattenyésztés köréből, *Magyar Nyelv*, 2007/3, 344–346 = <http://www.c3.hu/~magyarnyelv/07-3/szolasok.pdf>
- Jolanta JASTRZEBSKA (1998), Szentek, prostituáltak, öngyilkosok. A szexualitás idiolektusa Móricz Zsigmond regényeiben, *Jelenkor*, 1998/3, 261–275.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1965), *Boldogság*, in *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, Budapest, Magyar Helikon
- A magyar nyelv értelmező szótára* (1987), V, Budapest, Akadémiai
- [MÓRICZ 1952] *Móricz Zsigmond irodalmi munkássága. Bibliográfia*, összeállította KOZOCSA Sándor, h. n., Művelt Nép
- MÓRICZ Zsigmond (1970), *Erdély*, Budapest, Magyar Helikon
- MÓRICZ Zsigmond (1975a), *A galamb papné*, in *Regények*, I, Budapest, Szépirodalmi
- MÓRICZ Zsigmond (1975b), *Sárarany*, in *Regények*, I, Budapest, Szépirodalmi

- MÓRICZ Zsigmond (1975c), *Úri muri*, in *Regények*, II, Budapest, Szépirodalmi
- MÓRICZ Zsigmond (1976), *Rokonok*, in *Regények*, III, Budapest, Szépirodalmi
- MÓRICZ Zsigmond (1985), *Házasságtörés*, in *Kisregények*, I, Budapest, Szépirodalmi
- SCHÖPFLIN Aladár (1979), *Sárarany* [*Vasárnapi Ujság*, 1911. január 1.], in *Schöpflin Aladár Móricz Zsigmondról*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 21–25.
- Gideon TOURY (2007), *Fordítás – célkultúra*, in JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 319–338.

NAGY GABRIELLA ÁGNES

A dramatikus szöveg metamorfózisai
Változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban

Samuel Beckett művei tagadhatatlanul a 20. század legjelentősebb teljesítményei közé tartoznak. Ma már vitathatatlan tény, hogy prózái írásai, dramatikus szövegei és versei egyaránt újításokat és olykor radikális váltásokat jelentettek be az irodalom, valamint az előadó-művészetek történetében. Talán kevésbé ismert tény, hogy Beckett dramatikus szövegei, amelyeket jelen tanulmány is vizsgál, szöveg-változatokban léteznek. Kiindulópontom tehát az, hogy Beckett dramatikus szövegei, amelyek nemcsak színpadra, hanem televízióra, filmre és rádióra készültek, figyelembe veszik és tematizálják, előtérbe helyezik azokat a mediális sajátosságokat, amelyeken keresztül megszólalnak, valamint szövegvariánsaik a média sajátosságainak megfelelően alakulnak át. Beckett azonban szinte soha nem arra volt kíváncsi, mire képes a médium, hanem azt feszegette, mi az, amire már nem képes. „Úgy tűnik, hogy a különböző művészeti médiumokkal kapcsolatos kísérleteit, vagy éppen ellenük intézett támadásait azoknak az antitéziseknek a fenntartósága köré szervezte, amelyek magát a médiumot látszottak meghatározni” (ALBRIGHT 2003, 2). Albright a drámai szövegek kapcsán ilyen antitézisnek tartja az improvizáció és a script (előre rögzített szövegkönyv) viszonyát, amelynek színrevitelekor Beckett például éppen e viszony különösségére mutat rá, amennyiben rendre a színpadon felhangzó, magát spontánként, természetesként felmutató beszéd és az írásban rögzített szöveg addig egyébként élesen elválasztott határait mossa össze. A rádió, a televízió és a film kapcsán pedig az intimitás és a távolság kérdéseit emeli ki (ALBRIGHT 2003, 5–6).

A dramatikus vagy drámai szöveg az előadásszöveggel szemben mint az írott változatban létező és legtöbbször a könyvpiacra is forgalomban lévő, megvásárolható alkotás fogható fel. Azonban amint azt Pavis megfogalmazta: „egyre több gondot okoz megkülönböztetni a drámai szöveget másfajta szövegektől, mert a drámaírás aktuális irányzatai szerint bármely szöveg színpadra állítható” (PAVIS 2006, 102). Azonban állíthatjuk-e azt, hogy – a „szöveg” és a „mű” fogalompárosát Roland Barthes-tól kölcsönvéve – a drámai szöveg a barthes-i „mű”-fogalomnak feleltethető meg, miközben a „szöveg” jellemzői az előadásszövegre érvényesek? A barthes-i kitágított textualitásfogalomnak köszönhetően, mely immár az előadásszöveget és a vizuális vagy auditív szövegeket is magába foglalja, más mediális alkotások is olvashatóvá válnak szövegekként. Pavis a klasszikus és a modern elhatárolását szintén a szöveg és a mű barthes-i különbségére alapozza, ám felhívja

a figyelmet arra, hogy ez az oppozíció korántsem egyértelmű, s mindig is eleve a felborulás veszélyére figyelmeztet (PAVIS 1996, 10). Ezzel szemben Gerald Rabkin Beckett jogvitája kapcsán például megerősíti a „mű” és a „szöveg” oppozicionális viszonyát, amikor különbséget tesz abban, ahogyan Beckett szövegei kerültek a jogi és interpretációs vita középpontjába: „nekünk, akik szimpatizálunk a szerző szöveggel kapcsolatos patriarchális autoritásának destabilizálásával, a szerző művéhez fűződő személyes jogainak jelentőségét el kell ismernünk” (RABKIN 1985, 155). Rabkin Roland Barthes nyomán tehát végső soron a szerző jogát a kézzel-fogható, nyomtatásban megjelenő, a polcon helyet kitöltő, megvásárolható műhöz kapcsolja, miközben a szöveg irodalmi vagy egyéb diskurzusba való belépését olyan eseménynek értékeli, amely felett az írónak többé nincsen hatalma, le kell mondania róla. Azok a jellemzők, melyek „mű” és „szöveg” fogalmának szembeállításán alapulnak, különösen alkalmasak arra, hogy a színházi előadásszöveg és az írott dramatikus szöveg közötti különbségek vagy éppen kapcsolatok tárgyalásához kiindulópontot jelentsenek. Worthen azonban egy vitában – ha eleinte nem is kérdőjelezte meg, de – megfordította ezt a megfelelést: „mivel bármely műről az derül ki, hogy nem csupán a szöveg eredete, hanem éppen a szöveg hatása, sőt az előadások és a textualizációk egész sorának a hatása” (WORTHEN 1995, 18), kétséggé válhat magának a műnek a stabilitása is, azaz a nyomtatásban megjelent dramatikus szöveg többé már műként sem állandó. Worthen végül az előadás és a drámaszöveg között fennálló, a mű és a szöveg viszonyának analógiájára elgondolt oppozicionális viszony megszüntetésére tett kísérletet, s eközben arra is rámutatott, hogy „mind a szöveg, mind pedig az előadás a jelentés [signification] materiálisan instabil regiszterei, s oly módon hoznak létre intertextuálisan jelentést [meaning], hogy közben az »intenció«, a »hűség«, az »autoritás«, és a »jelenben megalkotott jelentés« [present meaning = bemutatott, felmutatott jelentés] fogalmait dekonstruálják” (WORTHEN 1995, 23).

A szövegváltozatok kérdése, a szöveg hitelessége több szerzőnél is fölmerülő probléma, de eltekintve például a klasszikus avantgárd színjelölőadásaitól, a 20. század első kétharmadában a szerzők ritkán kerültek abba a helyzetbe, hogy ők maguk vigyék színre saját szövegeiket. Beckett munkássága többek között ebből a szempontból tűnik jelentősnek. Hiszen a szöveg és előadás viszonya rajta kívül másokat is foglalkoztatott, de rendszerint nem vettek részt szövegük színpadra vitelében. „Beckett előtt néhány fontos kivételtől eltekintve a legtöbb drámaíró inkább ódzkodott ettől” (HAYNES–KNOWLSON 2006, 111). A zenei művek előadása kapcsán mű és szöveg viszonya tovább bonyolódik; Beckett több műve kapcsolódik zenéhez. Ezra Pound például a zenét elválaszthatatlannak tartotta az előadói szabadságtól (vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007, 316).¹ A 20. századi színház szöveghez való viszonya, a textualitás és a teatralitás/előadás viszonya egymáshoz azonban egy olyan egymásba gabalyodást mutat, amely nem szálazható szét egyszerűen

¹ Zene és szöveg viszonyáról, illetve a szöveg színre kerüléséről különösen a Wagnerről, Bartók Béla–Balázs Béla és Debussy–Maeterlinck kapcsán írott fejezetek érdekesek.

csak a szövegtől a színpadig haladó munkafázisok, értelmezési műveletek megszokott lineáris alkotófolyamataként. Azaz a szöveg és a színpad viszonyát vizsgálva nem csupán a drámaíró – rendező – tervező – színész – néző által kijelölt, a produkciós vonal metaforájaként megnevezett irányt lehet kiindulópontnak tekinteni.² Martin Puchner a színház (theatron) és az elmélet/filozófia (theoria) viszonyát végigkövetve nem csupán a theatron és a theoria közös gyökerére, a látás központi szerepére mutat rá, hanem ebből a közös kapcsolódási pontból kiindulva azokat a további érintkezési pontokat keresi meg, amelyek a színházi gyakorlatból vagy tapasztalattól eredve rendre átjárják a filozófiát, majd visszahatnak a színházra: Puchner a színház és az elmélet/filozófia egyfajta konfliktusos egymásba fonódását rajzolja meg (PUCHNER 2002, 521–532). Ebből a vizsgálatból kitűnik, hogy a színház textualitása és az elmélet teatralitása mindig egy megelőző színházi tapasztalatra épül. A filozófia teátrális fordulata, amelyet Puchner többek között Derrida textualista és Deleuze teátrális filozófiájának színházi vonatkozásain keresztül mutat be, kétfajta módon magyarázható: az (elsősorban francia színházi hagyomány ismert szerzőinek Mallarmé vagy Maeterlinck drámái által képviselt) imaginárius színházak megvalósulatlansága és textusba zártsága munkál a pusztán textuális könyvdráma (closet drama) hagyományát mozgósító textualista filozófia mögött, míg az avantgárd színházak antitextualista irányultsága szükségtelessé teszi, hogy a teátrális filozófia a színház reprezentációs gyakorlata ellen forduljon. Ezt a munkát ugyanis az avantgárd már elvégezte. Samuel Beckett színpadán azonban nem csupán az Albright által említett kettősségek felszámolása vagy egymásba olvasztása történik, azaz nem csupán az improvizáció és előre rögzített szöveg, a katarzis és nevetés közötti különbség megkérdőjelezéséről lehet szó, vagy a jelenlét és hiány játékaról, hanem az antitextualitás, a szöveg elvetése, a teatralitás performatív aspektusa és a szöveg közötti határ felszámolásáról, vagy a textuális drámai hagyomány és az avantgárd színházi hagyomány közötti különbségek egymásba játszásáról is.

A shakespeare-i szöveg példája – röviden

Leah Marcus a reneszánsz szövegkiadások gyakorlatát vizsgálva könyvének bevezetőjében a mű rögzítését lehetségesnek tartja ugyan, de kiemeli, hogy ugyanazt a felszabadító erejű instabilitást hordozhatja, mint maga a „szöveg”. Shakespeare drámai művei körül rengeteg kutatás folyik. Mivel köztudottan nem létezik egyetlen eredeti Shakespeare-drámaszöveg sem, csak korabeli kiadások (a quartók és a fólió), ezért tulajdonképpen eleve változatokkal kell számolni, mégpedig úgy, hogy ezeknek a változatoknak a szerkesztett, modern kiadása ráadásul *mindig eleve értelmezés*, és sohasem valamelyik quarto vagy fólió szövegének megfelelő vagy azzal azonos szöveg. Worthen variabilitásuk, következetlenségeik, instabili-

² A produkciós vonal metaforájával kapcsolatos elméletet lásd CONSTANTINIDIS 2004, 3–16.

tásuk miatt Beckett dramatikusszövegeit például egyenesen shakespeare-nek nevezi. Hiszen Shakespeare szövegeinek nyomtatott változata egyszerre tartalmazza a szépirodalmi és a színházi szöveggé váló megszerkesztettség, valamint a használatba, illetve forgalomba kerülés következményeit. Beckett szövegei pedig oly módon ismétlik meg a shakespeare-i szövegek nyomtatott változatainak problematikáját, hogy egyben kiszélesítik és pontosítják is a drámaszöveg mai modern kultúrában való kikérdezését (WORTHEN 2006, 162).

1993-ban Margreta De Grazia és Peter Stallybrass nem csupán a különféle kiadásokban fellelhető drámák szövegváltozatait vizsgálta (*Lear király*, az *Othello*, a *Hamlet*, vagy a *makrancos hölgy* romlott változata stb.), hanem olyan feltételezésekkel is élt, miszerint a kiadói gyakorlat miatt sem lehet valószínűleg két pontosan megegyező művet találni, hiszen a tördelők, a betűszedők talán menet közben is javítottak, és a javított lapokat esetleg rendszer nélkül illesztették a már elkészült oldalakhoz. Azaz egyetlen kiadás különböző példányai között is felfedezhető eltérés. Ilyen értelemben Shakespeare szövegeinek kinyomtatása határhelyzetben történt: még nem volt képes a nyomtatás által rögzített és változatlan szöveg felmutatására, miközben egyértelműen a középkori írásnak azt a tulajdonságát hordozta, amely szerint az írás eleve változatosság, a középkori szövegmásolás pedig „inkább alkotói kaland, és nem hűséges szövegmásolás” (NICHOLS 2000, 483). Az Erzsébet-kori helyesírás rögzíthetlensége pedig lehetőséget teremtett olyan szójátékokra, amelyek a modernizálás során úgy rögzítik az egyes szavakat, hogy azok immár nem tartalmazzák az eredeti tipográfia által megengedett többértelműséget.³ Az egyes szavak jelentésének esetleges rögzíthetlensége mellett a szereplők megalkotásával kapcsolatosan is szétszóródás érzékelhető. A Fólió kiadás ugyanis a harminchat dráma közül csak héthez mellékelte a szereplők listáját, és ezt is a szövegek végére helyezte. „Egy modern kiadásban a szereplők listája megelőzi a szöveget, s ezzel azt sugallja, hogy a szereplők létezése megelőzi beszédüket” (DE GRAZIA–STALLYBRASS 1993, 267), a Fólió olvasása során azonban a figurákat menet közben kell létrehozni, a dialógusokból konstruálható meg az a mátrix, amely alapján életre kelnek és jellemezhetővé válnak. A shakespeare-i drámákban azonban nemcsak a lista hiányzik a legtöbb szöveg mellől, hanem a megnevezések instabilitása is előfordulhat akár egy szövegen belül is, vagy a különböző kiadások szerint. Elképzelhető ugyanis, hogy utólag osztották ki a kisebb szerepek szövegeit az egyes színészekre. Továbbá tisztázni kell az olyan utólagos szerkesztői beleírásokat is, amelyek alapvetően befolyásolhatják egy-egy dráma értelmezését, mint például a *Richard II.* (*II. Richárd*) szövegében a király feleségének megnevezése.⁴

³ Példa erre a *Macbeth*-ben a „hair” (hair, heir, heire, heere, here), ’haj’ és a „heir” (heir, aire, are, haire, here), ’örökös’ egybejártsága.

⁴ A feleség itt inkább mint funkció jelentős, a szerkesztői gyakorlat a történelmi figura adatai alapján azonban Isabelnek hívja. II. Richárdnak két felesége volt: a második, Isabel csupán a tizenkettedik évében járt, amikor a király meghalt. A színdarabban a feleség viszont egyáltalán nem gyermekszerelemmel szeret, ahogyan az feltételezett életkorából következne.

Az új bibliográfusok (Alfred Pollard, W. W. Greg, Fredson Bowers stb.) és az új textualisták kétféle szövegfeldolgozása között alapvető különbség is feltételezhető. Az új bibliográfusok a nyomtatásban ránk maradt szövegek közül a vezérszöveget keresik, s egy olyan autotelikus szöveget⁵ szeretnék kiadni, amely „egyrészt a történelemben rögzített, másrészt pedig különös módon mentes a történelmi korlátoktól” (IMRE 2003, 199). Ezzel szemben az új textualitás szeretné a szövegeket felnyitni a történetiség számára, s eleve olyan történeti és kulturális folyamatokba írodottként vizsgálni, amelyekben a szöveg elveszíti rögzítettségét, s alapvetően egymáshoz való különbségként jelenik meg. Az új filológusok vagy az új textualisták számára a „háló” vált domináns textuális paradigmává, s ebben az értelemben a drámaszöveg egy lényegesen szélesebb intertextuális, diszkurzív háló elemeként is olvasható. Leah Marcus egyéb kortárs reneszánsz irodalmi szövegek segítségével például rámutatott arra, hogy a *The Tempest* (*A vihar*) szövegében szereplő Sycorax, azaz Caliban anyja, az „undok kékszeműként” (Babits Mihály fordítása; az angol eredetiben: „blue-eyed hag”) emlegetett boszorkány szemszíne többféle értelmezésnek kínálja fel magát. A szemszín jelentősége abban áll, hogy Caliban és Sycorax a sziget barbár világát képviseli, miközben Prospero a kultúra birtokosa, s ekképpen a *The Tempest* (*A vihar*) olvasható a kolonizáció narratíváján keresztül is. Azonban a kék szemszín nem a barbár népek sajátja, hanem éppen a műveltséget, kultúrát szigetre közvetítő európaiaké. Csak gondos filológiai utánajárás (kortárs szövegek újraolvasásának) eredményeképpen állíthatjuk azt, hogy nem a szemgolyó színe az, ami kék, hanem esetleg a szem körülötte részre vonatkozik, de ez sem biztos. Úgy tűnik, hogy a „blue-eyed” Shakespeare korában arra a szemszínre vonatkozott, amelyet mi ma *szürkének* látnánk – tehát a szemszín megnevezése perцепciós probléma is. Shakespeare korában a szürke szemszín értéke hasonlatos volt a mai kék szem színéhez, azaz az ártatlan, vonzó nő egyik jegyének számított. A „blue-eyed hag” jelentései tehát egyáltalán nem rögzíthetők, hanem egyszerre utalnak a valaha szexuálisan vonzó nőre – ahogyan azt az 1800-as évekbeli színrevitelekben sugallták is –, a nem európaira, aki a civilizáció és kultúra barbár, bennszülött ellenpólusát jelképezi, és még a boszorkánysága miatt kivégzésre ítélt nőszemély fondorlatára is, miszerint Sycorax a kivégzést elkerülendő inkább terhes lett, hiszen a várandós nőket akkoriban nem végezhették ki (MARCUS 1996, 1–37). A kék szemszín továbbá egyszerre vonatkozik a szemgolyó és a szemet körülvevő bőrfelszín színére is.

Beckett és a matéria

Samuel Beckett drámaszövegeinek példája bizonyos értelemben mégis másfajta textuális kérdéseket vet fel, mint Shakespeare-é. Shakespeare szövegei kapcsán az utólagos, négyszáz éve folyamatosan zajló és lényegében szükségszerűen elvég-

⁵ Hirsh szerint ez „olyan szöveg, amely, egyik pillanatról a másikra, ugyanaz marad” (idézi IMRE 2003).

zendő szerkesztői munka teszi problémássá az egyes drámaszövegek önazonosságának kérdését, Beckett szövegei kapcsán pedig inkább a saját szövegeken elvégzett szerkesztői munkához hasonló átírásokkal, valamint saját fordításokkal találkozunk. Az utóbbi két évtizedben Beckett színházi jegyzetfüzeteinek kiadásával párhuzamosan megszorodtak azok a tanulmányok is, amelyek hangsúlyozottan az egyes drámaszövegek változatait, az átírás és színrevitel folyamatát követik nyomon. Nyilvánvaló, hogy Beckett folyamatosan tanulta a színházat. Például a kezdetek kezdetén éppen attól a Roger Blintől, aki az 1920–1930-as években színészként a francia avantgárd előadó-művészet és film aktív résztvevője volt,⁶ egyben Artaud barátja, Beckett első színdarabjának rendezője és sikerre vivője.

Szegedy-Maszák Mihály szerint Beckett olyan igazán kétnyelvű írónak számít, aki nemcsak mindkét nyelvet kiválóan birtokolta, de „nagyon korán felismerte, milyen nagy a távolság az angol és a francia nyelv öröksége között” (SZEGEDY-MASZÁK 2000, 105). Az irodalmat fordíthatatlannak vélte, és nem igazán hitt a médiumok egymásba fordíthatóságának lehetőségében sem, azaz rendkívüli mértékben tudatában volt annak, hogy a média transzpozíciója hiányokat hagy maga után. A technikai médiumokra jellemző körülményeket, standardokat, materialításokat maximálisan figyelembe vette. Ki nem állhatta azt a televíziós feldolgozást, melyet 1961-ben a BBC készített a *Waiting for Godot* (*Godot-ra várva*) című színdarabból, 1963-ban pedig azonnal elutasította Ingmar Bergmant, aki az *All That Fall* (*Minden elesendő*) és az *Embers* (*Zsarátnok*) rádiójátéknak készült szövegét színpadra akarta alkalmazni. A szöveget mindig egy médium számára készítette, és ha egy színpadi művet mégis televízióra alkalmazott, gyakran előfordult, hogy inkább ő maga rendezte meg. Amikor 1976-ban hetvenedik születésnapját ünneplendő, a BBC egy három részből álló filmes műalkotást szeretett volna bemutatni, felhasználták a *Not I* (*Nem én*) 1975-ös felvételét, amelyben Billie Whitelaw játszotta a Száját. Beckett ehhez hozzáillesztett egy kifejezetten erre az alkalomra készült művet, a *Ghost Triót* (*Kísértettrió*), a harmadik alkotás pedig a *Play* (*Játék*) televíziós változata lett volna. A *Play* (*Játék*) azonban olyan borzasztóan festett a képernyőn, hogy Beckett inkább elkészített még egy, kifejezetten televízióra írt szöveget, mely a „...but the clouds...” (...csak a felhők...) címet viselte (KNOWLSON 1996, 450, 536–560). A Beckett-szövegek tehát nem elégszenek meg a textualitás kifejezőerejével, hanem tulajdonképpen már az 1957-es *Krapp's Last Tape* (*Az utolsó tekercs*) megírásától kezdve a médiumok materialításának jellemzőivel, performatív erejével kísérleteznek.

Linda Ben-Zvi például Beckett és a televízió viszonyát kutatja, és Castells nyomán azt állítja, hogy a bővülő kommunikációs média folyton változó, hálóként

⁶ Blin együtt dolgozott Jacques Prévert-rel, Pierre Prévert-rel; Artaud-nak 1927–1928-ban lett a barátja, és 1934-ben asszisztenseként segédkezett a *Cencik* színrevitelében. Jean-Louis Barrault-val együtt évekig padlásszínházat vezettek. Blin pantomimjátékát és táncát kecses, karcos és ruganyos teste tette lehetővé. Blinről további részletek olvashatók például: ASLAN 1988.

működő struktúrája szemben áll azzal a szelffel,⁷ amely viszont ennek az ellenhatásaként valamiféle állandóságra, rögzítettségre, bizonyosságra törekszik. Ebben az értelemben Beckett írásai a társadalom és az egyén szintjén is jelentkező skizofréniára utalnak, amelyet a technikai fejlődés idézett elő (BEN-ZVI 2006, 470). Beckett dramatikus szövegeit kifejezetten az egyes specifikus médiumok számára írta, és az adott médiára jellemző konvenciókat éppúgy megtörte, mint a színházi konvenciókat. McLuhan elméletének segítségével Ben-Zvi azt vizsgálja, hogy a tévéjátékok hogyan helyezték fókuszba azt a médiumot, amely számára íródtak. Szerinte Beckett a televízió mint médium kapcsán inkább a negatív és az elidegenítő effektusokra koncentrált, s nem a lehetőségeket kutatta, mintha a médiumot nem saját, hanem valaki másnak a környezeteként gondolta volna el. Mindennek ellenére Ben-Zvi úgy látja, hogy Beckett a saját maga számára nagyon okosan használta fel a televíziózásban rejlő lehetőségeket.

A *Film (Film)* elkészítésekor a modern film vonzása ellen küzdött. A modern (mozi)film inkább a megjelenített akciót és nem a reprezentációra adott reakciót helyezi középpontba, hiszen a néző számára folyamatként létrehozandó alkotás helyett inkább befejezett alkotást teremt. „Beckett szándékosan a fekete-fehér némafilm mellett döntött, egy korábbi médiumot választott mint tartalmat.” S ahhoz, hogy a cselekményről (akcióról) a médiumra helyezze a hangsúlyt, a rögzítettség helyett a fluiditást részesíthesse előnyben, illetve a lineárisan szerveződő, adott narratíva helyett a különálló képek sorozatát, „Beckett kiiktatott minden olyan elemet, amely a közönség számára lehetőséget adott volna arra, hogy meghatározott figurákhoz, térhez vagy szituációhoz kapcsolják őket” (BEN-ZVI 2006, 479–480). A némafilm éppen azt tette lehetővé, hogy megszabaduljon a színtől és a hangtól, vagyis mindattól, ami a modern filmet valóságosként tüntette fel. Azaz a *Film (Film)* látványosan ellenáll annak a lehetőségnek, hogy a látható világ lehető legpontosabb és legmimetikusabb rögzítését vállalja, vagyis a filmezés technikája által felkínált mimetikus reprezentáció helyett magának a vizuális érzékelés folyamatának reprezentációjára helyezi a hangsúlyt.

A televízióra írt alkotások, például az *Eh Joe (Mondd, Joe)*, vagy a *Ghost Trio (Kísértettrió)* kapcsán az írott és a kiadásokban közkézen forgó szövegektől eltérően a leforgatott tévéjáték tartalmaz olyan gesztust, amely szintén arra utal, hogy Beckett tudatában volt a mediális sajátosságoknak. Mindkét tévéjáték ugyanis a nyomtatásban forgalomban lévő szöveggel ellentétben az utolsó képben egy kamerával szembeforduló és mosolygó arc képével zárul. A kamera tárgyiasító, kont-

⁷ A szelf fogalmának pszichológiai meghatározását Daniel Stern vezette be. A szelf egy nagyon valóságos önérzékeléssel kapcsolódik össze. „Önérzékelés az, hogy testünk egyetlen, különálló, egységes egész; ez a hatóerő, amelyből a cselekvés kiindul, az érzelmek átélője, a szándékok kikovácsolója, a tervek építészje; ez öltözteti az élményeket közös nyelvi kötösbe, közli és osztja meg másokkal a személyes ismereteket. Ezek az önérzékelések leggyakrabban a tudaton kívül fészkelnek, akárcsak a légzés, de a tudattalanba hívhatók és ott tartathatók.” (STERN é. n., 15).

rolláló erejével való szembefordulás ez, amire talán valóban csak a forgatott változatban van szükség: esetleg egyfajta jelzésként érthető, miszerint az alakot „nem győzte le az a médium, amely igyekezett kontrollálni és tárgyasítani őt” (BEN-ZVI 2006, 486). Az *Eh Joe (Mondd, Joe)*-ban az akcióról a reakcióra tevődik át a hangsúly, hiszen a Joe fejében beszélő hangra adott reakciókat, azaz Joe arcát lehet látni nagytotálban. Ezenfelül Beckett a *Ghost Trio (Kísértettrió)*-ban Beethoven zenéjét is úgy szabdalta szét, hogy ezzel a zene stabilitását aláásva éppen annak konstruáltságát mutatta meg. Ben-Zvi végső következtetése pedig az, hogy Beckett nem akar szintetizálni, nem akarja a világot megérteni, vagy okolni bármit is azért a káoszért, amely a világot eluralta. Beckett szerint ezt a zűrzavart a televízió sajátos módján tárja elénk, felhívja rá a figyelmünket. Ahelyett ugyanis, hogy elnyomná vagy magyarázná ezt a káoszt, inkább beengedi a művészetbe és felmutatja azt (BEN-ZVI 2006, 486).⁸ Paradox módon valamivel később pedig majd éppen maga a média lesz az, ami ennek a káosznak, ha nem is az okozójává, de legalábbis fenntartójává válik.

A médiumok materialitásának természetét kutató kísérletekbe magától értetődően beletartozik magának a nyelvnek mint médiumnak a górcső alá vétele. Azokban a szövegekben, amelyek a skizofrének írásmódjának technikáit alkalmazzák, a nyelvi kommunikáció referenciális képességei helyett annak anyagiságára tevődik a hangsúly, s éppen a hangzás, a ritmus, a grammatika, a szintaxis lesznek azok, amik a szöveget szervezik. Benjamin Keatinge szerint Samuel Beckett az örület nyelvével elsősorban a szürrealisták írásainak fordítása közben találkozott, de olyan személyes tapasztalata is adódott, amelynek kapcsán közelebbről ismerhette meg a skizofrénia működését (KEATINGE 2008, 86–101). James Joyce lánya, Lucia ugyanis ebben a mentális zavarral együtt járó betegségben szenvedett, s mivel rajongott Beckettért, gyakran került (vagy kerítette magát) a közelébe. 1935-ből, azaz betegségének elhatalmasodását követően, még egy levele is ismeretes, amelyet Beckettnek írt. Beckett számára a Lucia Joyce-szal való kapcsolatban az örület nem a szürrealisták szimulált nyelveként,⁹ hanem megélt tapasztalatként tűnt fel. Beckettet pedig nagyon is érdekelt az örület és az örület nyelve. Már Lucky monológja is hordozta a skizoid beszéd jellemzőit: Lucky váratlanul vált témát, laza asszociációláncokban szervezi a beszédet, gyakran helyez egymás mellé hasonló hangzású szavakat, az üres filozofálgatás során olyan beszédet alkot, amely stílárisan és szókapcsolatait tekintve a művelt beszélő sajátja, azaz tudálékos, s a szinte feltartóztathatatlanul kirobbanó, mániákusan előtörő beszédet leszámítva pedig a darab

⁸ Lásd továbbá Marvin Carlson tanulmányát a teatralitásról, amelyben a teatralitás egyik legfőbb jellemzőjének éppen a felmutatásra való képességet jelöli meg (CARLSON 2002, 238–250).

⁹ A Beckett által fordított, Breton és Éluard által írt egyik szöveg címe éppen *Simulations* volt. Beckett az 1930-ban megjelent *Szeplőtlen fogantatás*ból fordított részleteket. Ezenkívül pedig a harmincas évek derekán a Londonban töltött két év alatt rengeteg pszichológiai munkát olvasott és jegyzetelt ki.

többi részében mutizmus jellemzi (KEATINGE 2008, 93–94). Pinczés István ugyan a skizoid beszédet nem ezen ismérvek alapján értelmezi, hanem igyekszik három különböző, ámde értelmes szövegegységet kiolvasni. „Lucky skizofrén módon három különböző stílusú, egymásba montírozott szöveget mond egy időben” (PINCZÉS 2008, 45). Ezek szerint „Lucky monológja [...] a vallásos, a tudományos és a művészi megfogalmazás »egymásra kopírozott« verbális eszközeivel vizsgálja Isten létét és a pusztulásba sodródó emberiség helyzetét” (PINCZÉS 2008, 46). A skizofrénia itt a létezés különböző szintjein működő koherencia hiányát jelenti, olyan tudathasadást, amely nem csak a személyiség kettéhasadásával azonos. Eredendően Eugen Bleuer 1911-ben a betegség meghatározásánál már az elnevezésben is (a skizofrénia elnevezés a görög „kettéhasadt elméből” származik) érzékeltetni akarta „1. a gondolati folyamatok széttöredezettségét, 2. az érzelmek és gondolatok kettéhasadását és 3. a valóságtól való visszavonulást” (CROMER 2000, 460). Azaz úgy tűnik, hogy a skizofrénia jelensége összefügg a különböző összetartozó szintek, jelenségek, tárgyak, személyek közötti kapcsolatok érzékelésének a deficitjével.

Keatinge szerint Beckett a nyelven keresztül is az impotenciát és az ignoranciát artikulálta, és ezzel nem feltétlenül a nyelv jelentés nélkülségét bizonyította, hanem a nyelv mint médium materialítására hívta fel a figyelmet. Többek között a jelölő és a jelölt közötti viszony megszakításával kísérletezett a nyelvben. Ehhez pedig kitűnő példát talált a skizofrének beszédalkotási „technikáiban”. „Erre a jelenségre, amely a szavakat önreflexív, önálló entitásokként kezeli, úgy is tekinthetünk, mint a nyelv egyfajta konkretizációjára, amely a szonorikus, vagyis hallható jegyek és a szótag szintjén idegeníti el a jellemzőket” (KEATINGE 2008, 98). Ez a jelenség pedig szinte mindig megmutatkozik a (pozitív tüneteket mutató) skizofrének nyelvhasználatában. A skizofrén beszédben ugyanis gyakran egyáltalán nem kapcsolódik össze a jelölt és a jelölő, gyakorlatilag érthetetlen szósaláta keletkezik, amelyet nem a koherens narratíva létrehozása motivál, márpedig a személyiség önidentitása számára elkerülhetetlen az ilyen narratíva felépítése. Keatinge amellet érvel, hogy a beckett életmű előrehaladtával egyre nagyobb hajlam mutatkozik arra, hogy a nyelvet skizofrénné változtassa, azaz elidegenítse és konkretizálja (KEATINGE 2008, 99). Beckett kapcsolata a szürrealista kísérletekkel ezen a ponton is figyelemre méltó. A költészet nyelvét vizsgálva Kulcsár-Szabó Zoltán szintén kiemeli, hogy az avantgárd poétikák önértelmezésének kulcsát a dada és a szürrealizmus törekvéseiben nem annyira a költői hangnak a szubjektivitás formációihoz fűződő viszonyában kell keresnünk, hanem a textus és a jel materialitásának lehetőségeiben (KULCSÁR-SZABÓ 2007, 246). Keatinge szerint az ilyen, a nyelvet mint matériát előtérbe helyező (skizofrén és elidegenített) beszédet Lucky monológja példázza, illetve az 1972-ben írt *Not I (Nem én)* című monológ. Daniel Albright szerint Beckett, bár a kor legfigyelemreméltóbb irodalmi tehetsége volt, mégis egész életét azzal töltötte, hogy megtanuljon úgy írni, mint egy elmebeteg (ALBRIGHT 2003, 17).

Úgy tűnik, hogy a képzőművészet és a filmművészet alkotásai közül Beckett leginkább az expresszionista és a szürrealista műveket kedvelte (HAYNES–KNOWLSON

2006, 57–109).¹⁰ Albright az izmusok közül mégis a szürrealizmust tartja Beckett esetében a legnagyobb hatásúnak, s egyenesen azt állítja, hogy „Beckettnek szürrealista ösztönei voltak” (ALBRIGHT 2003, 9). Az 1920-as, 1930-as évek fordulóján fordított szürrealista szövegek szerint legalább annyira jelentős hatást tettek, mint Proust vagy Joyce szövegei. A szürrealizmus Albright olvasatában (is) éppen az elmebetegség különféle válfajait tapogatta le és igyekezett szimulálni – végül is a mozgalom vezéregyénisége, André Breton például eredetileg pszichiáternek tanult az orvosi egyetemen –, de ezenfelül olyan törekvései is voltak, amelyek szerint az ellentéteket nem kellene ellentmondásnak tekinteni, az objektum és a szubjektum egymásba érését újra kellene gondolni, a pszichotikus (korlátozott számú elemmel való játék) és a hisztérikus (az egész szókészlettel való játék) prózastílus közötti különbséggel érdemes kísérletezni. Beckett prózájában számtalan példát találni erre az írásmódra, a színre vitt „elmebetegség” azonban nem csupán az írás terében jelenik meg, hanem a színház médiumának megfelelően szükség-szerűen testi, vokális, térbeli és ritmikai vonatkozásai is vannak.

A *Footfalls* (*Léptek*) című 1976-ban írott szöveg kifejezetten a patológikust vitte színre. Ám ebben az alkotásban a szöveg és a beszéd leépülése helyett, az agrammatikus, asszociatív láncokban szerveződő, perszeveratív szósaláta, a jelölt és a jelölő közötti viszony megbontása helyett a mozgásra, a mozgás kényszerességére, ismétlődésére és az anyától való elszakadás képtelenségére tevődik a hangsúly. May olyan dialógusba kezd saját, igen idős édesanyjával, amely az édesanya fizikai jelenlétének hiányában belső monológnak, egy megkettőződött tudat belső beszédének is felfogható. Ez annál is inkább hihető, mivel a darab vége felé a dialógusban eddig szétválasztott hangok egyre inkább egybeolvadnak, végül a különbség teljesen megszűnik közöttük. Skizofréniára és autisztikus viselkedésre jellemző tünetek dominálnak a drámában.¹¹ Mayt a túlfűtött motorikus mozgás, az ismétlődő, szűnni nem tudó, kényszeres, kimért járkálás, a belső hangok, a belső dialógusok megszólalása, a katatónia, az időérzék elvesztése, az önmagáról való gondoskodás hiánya jellemzi. May fésületlen, szürke hajjal, viseltes, földet söprő pongyolában jelenik meg a színpadon, hangokat hall „bentről”, de a külső ingereket kirekeszti: „Nem láttam semmit, nem hallottam semmit, az égvilágon” (*Léptek*, BECKETT 2006, 465–472).¹²

¹⁰ A festészetben természetesen a régi mestereket is ismerte és szerette.

¹¹ Ehhez lásd pontosabban például CROMER 2000, 459–485. A pszichopatológia tankönyvében a skizofréniát két típusát, a pozitív és a negatív jegeket mutató skizofréniát különböztetik meg, ezek rendszerint időben követik egymást. A betegségek nemzetközi osztályozása szerint a skizofréniának összesen kilenc altípusát tartják ma számon. Maga a skizofréniát csak az utóbbi harminc-negyven évben vált pontosabban meghatározható betegséggé, de az egyes típusok elkülönítése még ma is problémás. Beckett nem egy orvosilag meghatározott skizofréniát visz a színre, hanem a skizofréniát bizonyos aspektusait.

¹² A további idézetek is ebből a kiadásból származnak.

Annak ellenére azonban, hogy a skizofrénia kialakulását manapság nem szokás egyértelműen és kizárólagosan az anyával való viszony minőségéhez kötni, Beckett mégis ennek a viszonynak a sérülésére utal, ezt a viszonyt állítja középpontba:

H: Azt képzeli, egyedül van. *(Szünet)* Nézzétek csak, hogy álldogál ott, milyen mereven, arccal a falnak. *(Szünet)* Milyen mozdulatlanul! *(Szünet)* Kislány kora óta nem járt odakint. *(Szünet)* Nem lépett ki a házból. *(Szünet)* Föltehetnénk a kérdést, egyáltalán hol van? *(Szünet)* De hát a régi kuckóban, ugyanott, ahol... *(Szünet)* Ugyanott, ahol elkezdte. *(Szünet)* Ahol elkezdődött. *(Szünet)* Ez az egész elkezdődött. *(Szünet)* De ez, ez, mikor kezdődött ez? *(Szünet)* Amikor a többi hasonló korú lány... kinn a bárány, benn a farkast játszott, ő már itt volt. *(Szünet)* Már akkor elkezdődött. *(Szünet)* (469.)

A szövegrész visszaautal valamiféle nagyon korai kezdetre, a gyermekkor előtti időre, a kisgyermekkorra, illetve akár a magzatkorra is, hiszen ismeretes, Beckett számára milyen nagy jelentőségűek voltak a magzatkori emlékek. Erre a korai életszakaszra utalhat „az a régi kuckó, ahol elkezdte”.

A színpadon a mozgás öncélú, önmagáért történik, vagy azért, hogy az akusztikus inger előidéződjék, azaz hogy a belső hangok külsővé válhassanak. Amikor Deborah Warner 1994-ben Londonban önállóan, azaz más rövid műveket mellőzve megrendezte Beckett darabját, egészen megváltoztatta a díszletet és a térelrendezést.¹³ Ennek a változtatásnak a lényege a színpadi tér nézőtér felé való megnyitása volt, vagyis a két tér összekapcsolása – a kint és bent közötti különbség felszámolása. Warner nem a színpaddal szembe, hanem oldalt ültette a közönséget, és a Mayt játszó színészt a nézők szintje fölé, egy olyan emelvényre helyezte, amely vertikálisan túl kevés helyet biztosított, s ezért a színésznek összegörnyedve kellett járkálnia. Tulajdonképpen ezzel a színészt abba a Beckett által kedvelt s immár *vizuálisan is* láthatóvá tett kényelmetlen, és testileg is megnyomorító, meggyötrő helyzetbe hozta, amelyet más szövegek előadásának kapcsán a színésznek egyébként is el kellett szenvednie. A tér tehát átalakult, és „már nem a darabot helyezte a nézők elé, hanem a darab terébe nyelte be őket” (WORTHEN 2006, 168). Hasonlóképpen, a szorult helyzetbe került színész a külső tényezők miatt szenvedett, s nem a befelé fordulás, a magány, az elzárkózás miatt. Az 1994-es előadás azonban nem csupán az antiteátrális színházi törekvéseknek adta kritikáját, vagy a színházi reprezentáció Diderot óta keretbe zárt, önmagára zárult formáját nyitotta fel, hanem kísérletként is felfogható: vajon a Beckett által megrajzolt, színre vitt, kommunikáció és viszonyok nélküli világnak magába zártsága felbontható-e egyáltalán, s ennek a beckett-i világnak a Warner-féle teatralizálása nem éppen a legfontosabb jegyeit zúzta-e szét.

¹³ Ezért pedig a Beckett-örökösök be is perelték, valamint levetették műsorról az előadást.

Annak a következményeként, hogy a színészi játék terét a nézőtérbe integrálták, illetve May járkálását az egyenes vonalon egy háromszög alakú pályává nyitották fel, megszűnt a külső világgal való kapcsolatvesztés, illetve a mozgás két-dimenziós jellegének színreviteli lehetősége. Bizonyos értelemben az antiteátrális színpadi törekvések inklinációitól függetlenül Beckett a betegséget magát, a hasadt tudatot, a magába zárulást vitte színre, zártságában mutatta fel azért, hogy láthatóvá váljon. Színpadának éppen ez a (teátrális) felmutatás kölcsönözte erejét, miközben Warner a felmutatás gesztusa helyett a párbeszéd kezdeményezését szorgalmazta, May figurájának magába zártságát oldotta fel, s ezzel valóban alapvetően értelmezte át a szöveget. A színházi tér közönség és színjáték együtt mozgását meghatározó jegyét erősítette fel, pedig mintha Beckett éppen ennek az együtt mozgásnak a lehetőségét megvonva vitte volna színre May figuráját. Warner színpadán immár nem a hasadt személyiség megközelíthetlenségéről és magányáról van szó, hanem arra invitál, hogy ezek a hangok a nézőben is megszólaljanak, s eljuttasson arra a felismerésre, hogy talán mindannyian ilyen világban élünk (ezzel előrevetítve egy autisztikus világot), vagy éppen arról, hogy ez a magába zárulás feloldható, részt lehet venni benne. Azaz nem egyértelmű, hogy vajon a skizofrénia nézőkre irányuló projekcióját vagy a skizofrén-autisztikus bezárkózás párbeszédben való feloldását igyekezett elvégezni. Beckett írásai nem csupán egyetlen teátrális formának feleltethetők meg, hanem képesek többféle módon értelmezett teatralitásfogalmon keresztül értelmet nyerni. Warner produkciója szerint létezni nem csupán annyit jelent, mint érzékelni vagy megfigyeltetni, hanem dialógusba is kell lépni. Ez viszont egyelőre szöges ellentétben látszik állni a beckett elvekkel. Ám ha figyelembe vesszük, hogy például a tévéjátékok szereplői hogyan „kacsintanak ki” a nézőre, mégsem tűnik olyan nagyon idegen elgondolásnak. Gyanítható, hogy Beckett rendszerében a különbség többek között mediális természetű.

Színház, nyelv, performativitás

Beckett a színpadi próbákon nemcsak megfigyelőként, de a kezdetektől többször aktív résztvevőként is jelen volt. Különösen Roger Blin produkcióiban segédkezett egyfajta beugró pótszínészként. 1957-ben például a *Fin de partie* (*A játszma vége*) londoni francia nyelvű bemutatójára készülve többször ki kellett segítenie Blint, aki egyszerre rendezte a darabot és játszotta Hamm szerepét. Beckett napokra átvette Hamm szerepét, hogy Blin rendezőként is figyelhessen a játékra (KNOWLSON 1996, 391). 1960-ban ugyancsak Blin rendezte a *Godot*-t az Odéon Théâtre de France-ban. Mivel Blinnnek egy hét próba után Londonba (a Royal Court Theatre-be) kellett sietnie, hogy Genet *Les Nègres* (*A négerek*) című darabját rendezze meg, a díszlettel viszont Giacometti késett, és Jean-Louis Serreau is segítségre szorult, ebben a káoszban Beckett gyakran játszotta Vladimir szerepét a próbákon, ha Serreau éppen nem ért rá (KNOWLSON 1996, 433). 1965-ben Alan Schneider mellett aktívan részt vett a *Film* (*Film*) rendezésében is, többek között ezért is teheti fel

Szegedy-Maszák Mihály például azt a kérdést, hogy kinek is az alkotása a film (SZEGEDY-MASZÁK 2007, 338).¹⁴ Mindazonáltal csupán csak 1967-től, a berlini *Endspiel* (*A játszma vége*) megrendezésétől fogva szokták Beckettet önálló rendezőként említeni.

Beckett színházi nyelvvél való kísérletei azonban nem csupán a színházi próba-folyamatban való részvétel során finomodtak, hanem, úgy tűnik, talán már az *En attendant Godot* (*Godot-ra várva*) megírásától kezdve kapcsolódnak a színre vihető nyelvi performativitás problematikájához, amennyiben a dráma szövege értelmezhető az austini performativitás színpadi próbájának speciális eseteként. A dialógus első mondata, amelyet Estragontól hallunk, a „Rien à faire” vagy angolul „Nothing to be done” (Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában: „Hiába, nem megy”, valódi jelentése: nincs mit tenni) olyan felütésként is érthető, amely a drámát és a szerző életében színre került dramatikus szövegeket eleve az austini performatívumok egyik speciális esetének próbájaként teszi értelmezhetővé. Maga Austin az egyik talán legtöbbet idézett szöveghelyen ugyanis kizárta a színpadon való megnyilatkozást a performatív kategóriájából: „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát” (AUSTIN 1990, 45). Annak ellenére, hogy a „rien à faire” gondolata Beckett esetében valószínűleg Arnold Geulincx, 17. századi belga filozófustól származik (CALDER 2006, 12),¹⁵ megkockáztatható, hogy az *En attendant Godot* (*Godot-ra várva*) szövege mégis értelmezhető az austini performativitás fogalma felől. Richard Begam amellett érvel, hogy Austinnal együtt Samuel Beckett a nyelvet szintén eredendően performatívként gondolta el, s az *En attendant Godot* (*Godot-ra várva*) nem más, mint a performativitás retorikájának és a színházi keretbe helyezett nyelvi performativitás előadhatóságának kulcsszövege. Hiszen amennyiben például Austin kizárta a színpadon kiejtett megnyilatkozásokat a komoly megnyilatkozások köréből, annyiban Beckett figurái pontosan azt teszik, amit a színpadon üressé váló megnyilatkozás „elvár tőlük”: nyelvezetüket a tett és szó összekapcsolódásának hiánya szövi át.¹⁶ Azaz a megnyilatkozások hatása, illokúciós ereje üresedik ki és vész el. A legismertebb példa természetesen a befejezés:

¹⁴ Schneider nem rendezett korábban filmet, Buster Keaton pedig szolgálatkészen azt játszott el, ami a szövegben áll, a szöveg és a filmes alkotás mégis jelentősen eltér egymástól.

¹⁵ Geulincx filozófiája szerint az ember parányi lény az isteni teremtés világmindenségében, és eszerint is kell viselkednie.

¹⁶ Ez az értelmezés Austin elméletétől függetlenül visszatérő mozzanata a Beckett-kritikának.

VLADIMIR Megyünk?

ESTRAGON Menjünk.

Nem mozdulnak.

(*Godot-ra várva*, BECKETT 2006, 102).

Richard Begam a dramatikusan szövegben többször előforduló fordulatot – amikor Gógót Didi emlékezteti: „We are waiting for Godot” – is a performativitással kapcsolja össze. A cím először is összefoglalja a cselekményt, azaz ebben az esetben a cselekvést függeszti fel. Másfelől a cím már maga is egy beszédaktus, amelynek illokúciós és perlokúciós következményei vannak. Hiszen a két figura valóban nem távozhat a színpadról, mivel ők maguk a „Godot-ra várva”. Érdekesség, hogy ez a nyelvjáték leginkább az angol szövegben érvényesül, az eredeti francia szövegben kevésbé egyértelmű. Begam jogilag érzi a két alakot színpadhoz kötöttnek – „egy darab címmel való ellátása része a jogi performatív aktusnak, amellyel a szerzői jogok bejegyzésre kerülnek” (BEGAM 2007, 158). George Tabori 1984-ben Münchenben rendezte meg a *Godot*-t, és ez volt az egyetlen olyan színrevitel, amely megváltoztatta a színt, a díszletet, s Beckett mégis tolerálta. Tabori próba-folyamatként vitte színre a szöveget, a két figura kávézás és dohányzás közben ücsörögve olvasta fel a dialógusokat, míg végül lassan, fokozatosan az olvasás tempóját felváltotta az előadás tempója. Így a színészeket a közönség végül a két alak megtestesítőjeként érzékelhette. A színészek aztán egyszer csak eldobták a szöveget, de minden egyes alkalommal, ha az ismert párbeszédhez értek, amely a „Wir Warten auf Godot” válasszal végződik, Didi feltartotta a gyűrött papírkötésű könyvecskét, hogy nem mehetnek el a drámaszöveg miatt – és nem azért, mert ez a Godot-nak nevezett figura a fikcióban nem engedi őket. Tehát nem menekülhetnek a szöveggel együtt a diktált rutinból. Jonathan Kalb szerint a George Tabori által színre vitt előadás emiatt nem tisztán mimetikus, hanem inkább a mimézis kérdései feletti meditáció (KALB 1991, 92–93). És úgy tűnik, hogy a performativitás kérdései feletti meditáció is. A szöveg felmutatása ugyanis ebben az értelemben valóban a textualitás performativitásának teátrális felmutatásával egyenértékű.

A „performativitás” és a „performansz” fogalmainak domináns trópusá válását rendszerint a posztmodern fordulattal azonosítják (vö. CARLSON 1996, 123).¹⁷ Julia A. Walker éppen azt vizsgálja, hogyan vált a 20. század elején az irodalmi szöveg fogalmának meghatározásánál úgymond előfeltétellé az a performatívvelles elfogultság, amely a textualitást a performativitás kizárásával, azzal szemben határozta meg. T. S. Eliot (Santayana nyomán kidolgozott) „objective correlative”-je például a nyelvi elemeket elegendőnek tartotta ahhoz, hogy a befogadóban a megfelelő érzelmek és képzetek megformálódhassanak. Walker amellet érvel, hogy a modernizmus nem is annyira a beszéd és az írás oppozícióját döntötte el az írás javára, hanem inkább az előadást (performance) tette a szöveg alárendeltjévé

¹⁷ Itt említhetjük Kékesi Kun Árpád doktori disszertációját is, amelyben a posztmodern jegyeket a performansz színházhoz kapcsolja (KÉKESI KUN 2000).

(WALKER 2003, 150–153). Walker persze nem a színházra vonatkoztatva teszi ezeket az állításokat, hanem többek között éppen annak a derridai filozófiának az értékelése kapcsán, amelynek a színházi tapasztalatát, színházi horizontját a logocentrikus színházi hagyományok mellett Puchner szerint éppen az imaginárius színház könyvdramatermése határolta be (PUCHNER 2002). A modernizmus színházi gyakorlata ugyanis természetesen magába foglalta az avantgárd színház, azaz például a dada, a szürrealizmus, a futurizmus antitextuális törekvéseit is.

A klasszikus, irodalmi modernitás és a dekonstrukció textualitásfogalma ezzel olyan mértékben eluralta a humán tudományok diskurzusát, folytatja Walker, hogy még a kultúra is szinte kizárólag szöveggént vált olvashatóvá – és persze ez vonatkozott a színházi előadás *szövegére*, vagy bármely más kulturális eseményre is. Miközben a filozófiában az 1950-es évektől (a színházi tapasztalat számára azonban már az 1910-es évektől kezdve) fokozatosan a nyelvi performativitás, illetve a jelentés affektív és tapasztalati regiszterei kerültek előtérbe, és ezek elsősorban a performativitás fogalmának segítségével váltak leírhatóvá, a modernitástól örökölt, illetve a strukturalizmus és posztstrukturalizmus által továbbhagyományozott „textualitás”-fogalom igyekezett elnyomni a jelentés nyelven kívüli vagy nyelven túli aspektusait. Pedig mind a beszéd, mind az írás csupán a verbális szignifikáció különböző módusának számít. Walker Judith Butler performativitás-fogalmát vizsgálva rámutat, hogy Butler sem hajlandó a *kultúra mint textus* modelljéből kilépni, ám ezzel együtt mégis a kortárs kultúra aggodalmainak egy olyan kritikus pontját képes azonosítani, amely lehetővé teszi, hogy műveit szimptomatikusként olvassuk (WALKER 2003, 170). Ugyanis Butler a késői kapitalista társadalmakban az egyéni cselekvő (individual agency) eltűnésének veszélyére figyelmeztet, és azt a vágyat fedi fel, hogy „felismerjük a módokat, ahogyan létünk materiális feltételeit nem más, mint éppen saját nyelvünk törli ki”. Ezzel szemben a test anyagsága az, amely képes kívül maradni a racionalizáció logikáján, és a cselekvés elvesztett értelmét segít megtalálni (WALKER 2003, 171).

Samuel Beckett a színházi szövegekben a nyelv performativitását és a test anyagságát vonta úgy kérdőre, hogy azok a modernizmus szövegközpontú irodalom-szemléletével annyiban kerültek szembe, amennyiben például a performativitás és a textualitás (modernista bináris) oppozíciója helyett azok (akár negációban elgondolt) egymásrautaltságát vitte színre, és közben számolt az egyes médiumok performatív sajátosságaival is. Ebben a megközelítésben például egyáltalán nem meglepő, hogy színpadra szánt szövegei egyre inkább tekintetbe vették a nyelv zeneiségét – és itt most nem csak az olyan darabokról van szó, mint például az *Actes sans paroles II* (*Némajáték II*), amelyet John Beckett, vagy a *Krapp's Last Tape* (*Az utolsó tekerés*), amelyet Marcel Mihalovici zenésített meg. A szöveg zeneisége, a textus ritmussá, zenévé komponálása során Beckett nagyon ügyelt a színrevitel minőségére is. A *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*) londoni előadásának próbáin 1961-ben Brenda Bruce-nak egy metronóm kattogásának ritmusára kellett betanulnia a szöveget, s ebbe kis híján beleroppant (KNOWLSON 1996, 446–448). Beckett számára nem a színész hagyományos alakja és a lelki mélységek voltak fontosak, hanem egy olyan zenei megközelítésű színházi nyelv kidol-

gozására koncentrált, ahol a ritmus, az iram és a hangszín számított elsődlegesnek.¹⁸ Az Elinor Fuchs által performansz-színháznak elnevezett színházi jelenségek együttesében egyáltalán nem ismeretlen technika a lelki történetek és mélységek kifejezésétől eloldott beszéd színrevitele. Az 1970-es évektől kezdve például a Robert Wilson vagy a Daryl Chin által rendezett előadásokban a nyelv teljesen elválik a természetes ritmus és hanglejtés módusaitól. Daryl Chin társrendezője, Larry Qualls például kifejezetten egyfajta nyugodt, sietős, monoton beszédet dolgozott ki, amely azt az illúziót keltette, mintha a színészek olvastak vagy idéztek volna (FUCHS 1994, 78). Beckett ilyen értelemben már az 1960-as évek elejétől a lélektani típusként színre vitt figurák természetes beszéde helyett egyfajta zeneiségében és hangzóságában elidegenített beszédet keresett, amelyben ráadásul az akciót és a dikciót szigorúan szétválasztotta egymástól.

Ismeretes, hogy a mozdulatok kidolgozottságára nagy hangsúlyt fektetett. Winnie mozdulatai a *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*)-ban annyira bonyolultak, hogy minden valószínűség szerint az írás közben Beckett pontosan kipróbálta mindegyiket egy szemüveg, egy fogkefe, esetleg barátnője, Suzanne táskájának, rúzsának, tükröcskéjének segítségével (KNOWLSON 1996, 426). Billie Whitelaw egy interjúban például olyan jellegzetességeket sorolt fel Beckett-tel való munkája során, amelyek éppen a szöveg zeneiségére vonatkoztak. „Beckett néha úgy irányít engem, mint valami metronóm” (WHITELAW 1992, 6). A zene és a tempó rendkívül lényeges. Whitelaw arról is említést tesz, hogy ezekben a szerepekben a színészi test rendkívüli igénybevételnek van kitéve. Az urnába vagy buckába rögzített test mozdulatlansága, különösen, ha például a *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*) előadására gondolunk – ahol izzó lámpák irányultak a színésznőre, s emiatt a díszlet alatt ventilátorok beszerelésére volt szükség, nehogy túlhevüljön a test – hatalmas feladatot rótt a színészre. A *Not I* (*Nem én*) mozdulatlanságba dermedt Száját Billie Whitelaw csak úgy tudta színre vinni, ha teljesen kikötöztette magát, nehogy a szája egy picinykét is odébb mozduljon. „Minden egyes szerepben fájdalmat érzékelek. A *Léptek*ben fizikailag gyötrelmes volt megtartani azt a pozitúrát, amelyet a szerep megkövetelt. [A *Nem én* kapcsán] Úgy éreztem magam, mintha egy nyílt seb lennék, és minden este ezzel a fájdalommal léptem volna színre. Egy centit sem lehet mozdítani a fejemen, ezért minden energia, ami a fejem le akarja robbantani, befelé megy. Emlékszem, amikor próbáltunk [...], délután három órára már spirituálisan kiléptem a testemből. [...] A ...*csak a felhők*... előadásában pislogás nélkül kellett nyitva tartanom a szemem. Most már gyenge a szemem. És azok a pokoli fények” (WHITELAW 1992, 9). Beckett tehát a színészi testre is különösen nagy hangsúlyt helyez, elmegy addig a határig, amíg egyáltalán még fizikai fájdalmában a testi határok megsértése nélkül színre vihető a test, s azt abban az állapotban mutatja meg, amelyben minden egyes tag a fájdalom által lesz érzékelhetővé a színész (és nem a közönség) számára. Azaz a színészi test

¹⁸ A hangok, zörejek és a mozgások ritmusának zeneiségéről bővebben: HAYNES-KNOWLSON 2006, 142–150.

anyagiságát, a testiséget egy nagyon szélsőséges helyzetben, annak fájdalmán keresztül színpadiasítja. Ralph Yarrow egyenesen egyfajta redukcióról és szcenikus elszegényedésről beszél, amelyben a test fizikailag már alig érzékelhető, s szerint ebben az embriószerű zónában a színésznek nagyon nehéz dolgoznia (YARROW 2001, 75). Beckett ezek szerint nem figurákkal, lélektannal, történettel, nem a színházi reprezentáció nyugati kultúrában megszokott elemeivel dolgozik, hanem jelenléttel, hiánnyal és energiákkal is.

Beckett dramatikus szövegváltozatai kapcsán kétféle problematikára láthatunk rá. Először is a szövegek keletkezésének vizsgálatakor világossá válik, hogy Beckett igen személyes önéletrajzi epizódokból, önéletrajzi elemekből indul ki, s ezeket az írás folyamán fokozatosan megfosztja a pontos tér-idő koordinátáktól. Beckett ezeket az önéletrajzi elemeket elfedi, áthelyezi vagy törli az írás folyamán, mintha a szövegek paradox módon éppen hogy az önéletrajziság eltörléséből erednének. A *Film (Film)*-ből kivágott részletben is a „látható dolgok egy része Beckett életére utal vissza” (SZEGEDY-MASZÁK 2007, 338). Ebben a vonatkozásban „az a mód, ahogyan Beckett létrehozza a jelentésnélküliséget, az maga a jelentésnélküliség. Maga a folyamat válik az üzenetté” (SEELIG 2000, 378). A másik tanulság éppen a szövegek színpadra vitelének folyamatában lelhető fel. Itt már nem csupán arról van szó, hogy az egyes szövegek az egyes médiumok tulajdonságainak szem előtt tartásával készültek, vagy éppen zeneszerzőkkel való szoros együttműködésben jöttek létre, hanem maguknak a szövegeknek az előadásokban való változékonyságáról is, amelyek nem egyetlen kiadott szöveghez képest jelentettek eltérést, hanem változatokként nyomtatták ki őket. Így történhetett meg, hogy a *Play (Játék)* szövege számos változatban létezik, és „valójában egyetlen nyelven kiadott egyetlen szövegváltozat sem teljesen pontos” (GONTARSKI 1999, 442), hiába tekintenek úgy a jogi örökösök az átírt szövegekre, mint az eredetileg, elsőként kinyomtatott szövegváltozat variánsaira (vö. GONTARSKI 2006, 433). A többszöri színrevitelnek köszönhetően megszületett szövegváltozatok, ha nem is mindig kerültek nyomtatásba, de a nyomtatott szövegek sem feleltek meg soha egyetlen rögzített standardnak sem, hanem csak egymás variációi voltak. Nem minden egyes szövegnek vannak variáció, de amelyiknek vannak, ott nem beszélhetünk meghatározó vagy vezérszövegről, bár nem feledhetjük, hogy Beckett rendszert az éppen elkészült, legutolsó változatot tekintette mérvadónak.

Vanden Heuvel szerint Beckett drámai szövegeiben egyenesen egy olyan paradox szerzői impotenciának a keresése zajlik, amely az előadásokban működő szerzői felügyelet elmozdításán fáradozik (VANDEN HEUVEL 1993, 67–95): ezek szerint Beckett a szöveg onnipotenciája és az előadás impotenciája közötti kettős kódolású és önellentmondásos kapcsolatot feszegeti. Ebben a kapcsolatban sem a dramatikus szöveg, sem az előadásszöveg nem tud a másik rovására „előnyösebben” kikerülni a konfrontációból, hiszen a kettő között egyrészt „egymást kiegészítő kapcsolat áll fent” – s ez a kapcsolat a szöveg kifejezőereje és az előadás dekonstruktív stratégiái között létezik –, másrészt pedig ez egyszerre dinamikus és egymást kitörlő kapcsolat is.

Mi lehet a magyarázata, hogy annak ellenére, hogy Beckett ilyen intenzíven, sokoldalúan és bátran kísérletezett a színházi, filmes, rádiós vagy televíziós nyelvvel, mégis több ízben igen keményen, eltántoríthatatlanul és csökönyösen ragaszkodott szövegeihez és értelmezéseikhez? Nyilvánvalóan szerepet játszottak ebben az olyan incidensek, mint például az angol cenzorok támadása is, akik a *Fin de partie* (*A játszma vége*) angol szövegét helyenként túl obszcénnek találták, illetve törölni szeretnék volna azt a mintegy huszonegy soros szövegrészt, amelyben Hamm imádkozásra szólítja fel a többieket. Stílusán különbséget jelent a francia és az angol szöveg között, hogy a francia lényegesen trágárabb. (Magyarra Kolozsvári Grandpierre Emil fordította franciából: sok trágárságot átfordított, sokat finomított). Beckett nem engedte, hogy kicenzúrázzák a jelenetet csak azért, mert Istennel kapcsolatban elhangzik: „A piszok. Nem is létezik.” („The bastard. He does not exist.”).¹⁹ A francia színdarabok brit cenzúrájának története például még a 19. század hatvanas–hetvenes éveire nyúlik vissza, amikor sorban négy francia színdarabot is elutasítottak erkölcsi okokra hivatkozva (STEPHENS 1980, 84–91). Elképzelhető, hogy a brit cenzúra, amelynek az intézménye hivatalosan csak 1968. szeptember 26-án szűnt meg (SHELLARD 1999, 146), a színházhoz a cenzúrázatlan francia hagyomány felől érkező Beckettet bizonyos értelemben előkészítette szövegeinek „védelmére”. Az általa fordított angol nyelvű kiadásokban többször kompromisszumokra kényszerült,²⁰ ezzel viszonylag könnyedén megúsza annak a hivatalnak a packázásait, amely ugyan törekedett arra, hogy tárgyalások útján egyeztessen, és mégis előadhatóvá tegye a szövegeket, ezzel együtt az ötvenes–hatvanas években is rendszeresen tiltotta be egyéb szerzők drámáit. Beckett egyébként nagyon érzékeny volt arra, ha színpadon átszerkesztették vagy megváltoztatták a szövegeit; arra azonban érdekes módon kevésbé vagy egyáltalán nem reagált a dramatikus művek kapcsán, ha nyomtatásban nem az általa létrehozott legutóbbi változatot közölték. A tér- és időkoordináták meghatározhatóságának felfüggesztése vagy eltörlése pedig olyan törekvése volt, amelyet nyilvánvalóan keresztezett minden olyan színrevitel, amely aktualizálta a szöveget vagy felismerhetővé tette a teret: részben ennek köszönhető például az elhíresült per a *Fin de partie* (*A játszma vége*) szövegét alapul vevő Akalaitis-féle rendezés kapcsán, amely egy metróállomást jelölt ki helyszínnek. Úgy tűnik, Beckett számára a dramatikus szöveg textuális sorsa valamivel kevésbé volt fontos, kevésbé ragaszkodott a „műként” elgondolt textushoz, a színrevitel megvalósulásának zenei és vizuális aspektusa azonban annál jobban érdekelte.

¹⁹ A cenzúra nem csupán Isten nemlétét tartotta elfogadhatatlannak, hanem a magyarra finomkodva fordított „a piszok”, „bastard” szót is. A „bastard” ugyanis a házasságon kívül született, törvénytelen gyermekekre vonatkozik.

²⁰ A *Godot-ra várva* angol és francia szövege közötti különbséget elemzi: PINCZÉS 2008, 37–47. Arra a következtetésre jut, hogy az angol változat „strukturálisan koherensebb, stílusán árnyaltabb, dramaturgiai erőteljesebb, motívumrendszerében gazdagabb, hatásában polifonikusabb”.

Két évvel ezelőtt, Beckett születésének századik évfordulója alkalmából Gontarski elismeréssel szolt az író átváltozó-képességéről. Hiszen egyetemi tudósból avantgárd költő lett, Joyce-követőből poszt-joyce-i minimalista, humanistából poszthumanista, költőből regényíró, majd drámaszerző s végül rendező. Műfaji kereteket definiált át, s a „színházat (pedig) olyan *folyamatként* fogta fel, amelyen keresztül a műalkotás létrejön” (GONTARSKI 2006, 430). Rendezőként nekifogott saját szövegei szisztematikus átírásának. Ennek a folyamatnak a bizonyítékai találhatók meg a színházi jegyzetfüzetekben. Halála után azonban a szövegek ellentmondásos helyzetbe kerültek: a szerzői jogok örökösei az első változatot tekintik meghatározónak, s nem fogadják el a Beckett által megváltoztatott szövegeket. Samuel Beckett öröksége, színházi újításai tagadhatatlanok. Saját szövegeit újra és újra átgondolta, átírta, de úgy látszik, nehezebbre esett radikális átértelmezéseket elfogadni. Gontarski szerint ma az örökösök gátolják abban a beckett-i hagyományt, hogy részt vehessen a színházi nyelv további változásaiban, s nem lehetetlen, hogy a beckett-i oeuvre ily módon hamarosan érdektelenné válik. Vagy esetleg más értelmet is adhatunk azoknak a gesztusoknak, melyek a Beckett életében állandóan változó szövegek rögzítésére tesznek kísérletet? Vajon annyira egységes lenne az egész, kihagyásokra, negációra, impotenciára, kiüresítésre, kitörlésre épülő beckett-i drámai oeuvre, hogy a lerombolás, kiüresítés, elhallgatás poétikájának és írástechnikájának megfelelően ebben az értelemben végső soron a változékonyság és a változás null fokára is el akart és tudott jutni?

A szövegváltozatok színrevitele

Annak ellenére, hogy Samuel Beckett szinte megrögzötten bénította le és szerelte szét a színpadi figurát, a tekintet rendkívül fontos volt és maradt számára. A filmes, televíziós médiumban ez teljesen egyértelmű, még akkor is, ha a *Film (Film)* az „esse est percipi” Berkeley-től származó gondolatát kifordítja, és ha a másik tekintete biztosítja a létezést, akkor éppen a létezés előli menekülés válik a témájává, azaz attól a tekintettől menekül, amely létezésének záloga. Beckett el is játszott azzal a gondolattal, hogy a *Film (Film)* helyett az *Eye* szót jelölje meg címként. A *szem* jelentésű „eye”, amely ráadásul azonos hangzású az *én* jelentésű „I” szóval, egyértelmű szójátékra hívta volna fel a figyelmet, pedig nem biztos, hogy ilyen egyszerű és egyértelmű megfelelésről van szó. Talán a filmes médiumban való szerepeltetés felől nézve nagyobb jelentősége van annak, hogy a „film-vásznzon a szem nem láthatja a közönséget, a közönség ennek tudatában is van, és úgy tekinti, úgy vizsgálja, mint tárgyat” (UHLMANN 2004, 98). Talán az a tény is szerepet kaphat, mely szerint az ember látásának térbeliségét a két szem együttes munkája alkotja, azaz a mélység érzékelése elképzelhetetlen egyetlen szemmel. A kamera egyetlen „szeme” és T félszemősége tulajdonképpen ugyanezt a deficitet jelzi. Azaz lehet, hogy nem csupán a létezést garantáló tekintet elől való menekülés adja a *Film (Film)* témáját, hanem éppen a kamera (Sz) és T egyszemősége, a mélység érzékelésének hiánya, valamint a reciprok tekintet hiányát képviselő

közönség tárgyiasító és egyirányú pillantása is. A *Film (Film)* témájának mindazonáltal a percepció előli menekülést is tekinthetjük, az észelve levés agóniáját. Az önészlelés viszonya a percepció agóniájához azonban Beckett alkotásában olyan új értelmet nyer, amely szerint maga a létezés örökre elválasztódik a létezés érzékelésétől, s ezzel inkább egyfajta rémületet, s nem pedig örömet okoz (UHLMANN 2004, 100). A rémület pedig abból fakad, hogy az önészlelésből csak a halál révén léphetünk ki. A továbbiakban Beckett két olyan színpadra készített drámáját és azok szövegváltozatait vizsgálom, amelyek többek között a szöveg és a színház viszonyának, illetve a tekintetnek és a pillantásnak a kérdését feszegetik.

A *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*) a sorban az ötödik olyan produkció volt, amelyet hivatalosan is maga Beckett rendezett. 1971-ben a berlini Schiller-Theater Werkstatt adott otthont a színdarabnak, és Eva Katharina Schultzs játszotta el Winnie szerepét. Beckett ezt megelőzően is részt vett a darab rendezésében. 1961-ben Alan Schneiderrel levelezett a New York-i bemutató kapcsán. 1962-ben Benda Bruce-szal a főszerepben, a George Devine rendezésében színre vitt produkcióban személyesen volt jelen a próbákon, 1963-ban pedig a Beckett számára talán legemlékezetesebb párizsi előadásban, amelyet Roger Blin rendezett, Madeleine Renaud játszotta Winnie-t. Billie Whitelaw-val abban az 1979-es produkcióban dolgozott együtt, amelyben ő maga másodszor rendezte meg a *Happy Days*-t (*Ó, azok a szép napok!*).

Ismeretes, hogy Beckett minden színre vitt darabja kapcsán füzetnyi jegyzetet készített, s a *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*) produkciójának jegyzetfüzete olyan izgalmas tanulságokkal szolgál, amelyek rávilágíthatnak azokra a különbségekre, amelyek az 1960-ban írott szöveg, az 1971-es és az 1979-es produkció között fellelhetők. Az időközben megváltozott szöveg átírt változata pedig nem tartalmazza az átírt szöveg és létrejött előadás közötti változtatásokat, a forgalomban lévő szövegek elsősorban az eredeti 1961-es kiadás alapján készülnek, és nem veszik figyelembe az 1979-ben jelentősen átírt szövegváltozatot. A magyar fordítás is az 1961-es „eredeti”, angol nyelvű szöveg alapján készült.

Milyen változtatásokat végzett tehát Beckett a szövegen, és milyen jelentőséget tulajdoníthatunk ezeknek? A James Knowlson által 1985-ben közreadott jegyzetfüzet (KNOWLSON 1985) faksimile kiadása és a hozzáfűzött jegyzetek, illetve egy kísérőtanulmány még abban az időben készült el, amikor Beckett részt vehetett a kiadásban, és lehetőség volt a vele való konzultációra. Az 1979-es változatban elsősorban a színpadi utasítások átírása történt meg, de Winnie szövegéből is törölt jó néhány sort, például azokat, amelyekben saját mozgásképtelenségére expliciten és általánosságban reflektál. Például törli a következő sorokat:

Valaminek meg kell mozdulnia, valaminek a világban, mert én már nem tudok.
(*Szünet*) Enyhe kellőnek. (*Szünet*) Fuvallatnak. (*Szünet*)
(*Ó, azok a szép napok!*, BECKETT 2006, 190).²¹

²¹ Angolul: „Something must move, in the world, I can’t any more. (*Pause.*) A zephyr. (*Pause.*) A breath. (*Pause.*)” (BECKETT 1986, 166).

Valamint egy egészen hosszú szöveghelyet is töröl:

(Szünet) Képtelen vagyok megmozdulni. Nem, muszáj, hogy történjen valami a világban, valami végbemenjen, valami változás, mert ha mozdulnom kell megint, nem tudok. (Szünet) Willie! (Félénk hangon) Segíts! (Szünet) Nem segítesz? (Szünet) Parancsolj rám, Willie, hogy tegyem le ezt a holmit, s én rögtön engedelmeskedem, mint mindig, örömmel engedelmeskedem. (Szünet) Willie, kérek! (Félénk hangon) Könyörülj meg rajtam! (Szünet) Nem könyörölsz? (Szünet) Persze, nem hibáztatlak, hogy is hibáztathatnám én, aki nem tudok mozogni, az én Willie-met, mert beszélni nem tud? (174).²²

A két felvonás közötti változtatások lényegesen eltérnek egymástól. Az első felvonást lerövidítette – mind az elhangzó szöveget, mind a mozdulatsorokat megkurtította –, miközben a második felvonáson végzett változtatás leglényegesebb eleme a mosoly elhagyása. Az 1979-ben színre vitt változatban Winnie egyetlenegyszer sem mosolyodik el, a nyakig beásott fej a kimondott szavakat csak teljes arckifejezésekkel és a szemmozgással követi, illetve sikítások hangzanak el. A díszlet tekintetében a legfontosabb változtatás a bucka kissé balra tolása, s ezzel már nem Winnie áll a középpontban, hanem Willie és Winnie *kapcsolata*, azaz Beckett szó szerint helyet csinál Winnie számára is a színpadon. 1979-re Winnie az öreg, középosztálybeli hölgyből fiatalabbá vált, s beszéde, gesztusai sokkal közelebb kerültek az örültek beszédéhez. A témák között ugráló monológ, a fura nevetés, a Winnie fejében megszólaló hangok, a madarak szárnycsapkodását imitáló kézmozdulatok, mielőtt kézbe fogott volna egy tárgyat, Winnie figuráját egy elmebajos, koncentrációzavarban szenvedő infantilis nőéhez közelítette (vö. KNOWLSON 1985, 15–16). A karakter megfiatalítása pedig együtt járt azoknak a szexuális utalásoknak és emlékeknek a felerősödésével, amelyek viszont a testiségében színre vitt Winnie alakját így vizuálisan és gesztikusan is kimozdították abból a dichotomikus szembeállításból, amellyel olyan gyakran jellemezték Winnie és Willie figuráját. Winnie ugyanis hagyományosan a légiest, a levegőt képviselte, míg Willie inkább a föld matériáját, a testet és a testiséget.

További jelentős változtatások történtek magukban a színpadi utasítások szövegében is. A kutatásra, kotorászásra utaló mozdulatokat Beckett törölte, hiszen nem a keresés vagy a megtalálás lehetőségére összpontosított, hanem a félbemaradt gesztusokra. Nem a tárgyak iránti bizonytalan kapcsolat vált így hangsúlyossá, hanem a másik élőlény, a Winnie-t körülvevő világ felé való kapcsolódás feltartó-

²² Angol változata: „(Pause.) I cannot move. (Pause.) No, something must happen, in the world, take place, some change, I cannot, if I am to move again. (Pause.) Willie. (Mildly.) Help. (Pause.) No? (Pause.) Bid me put this thing down, Willie, I would obey you instantly, as I have always done, honoured and obeyed. (Pause.) Please, Willie. (Mildly.) For pity's sake. (Pause.) Well, I don't blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak” (BECKETT 1986, 153).

tatottsága, a mozdulat célba érése helyett a mozdulat megakadása köré szerveződött az előadás kinezikája. Winnie és Willie kapcsolata egyébként is átszerveződött az 1979-es változatban. Amikor együtt nevetnek, Beckett ezt az együtt nevetést nem a közös tevékenységben való összetalálkozás, az együtt cselekvés összetartó erejeként vitte színre, hanem a mechanikusságot emelte ki, s egyfajta zenei-ritmikai komponáltságot adott hozzá, hogy valamiféle örömtelen, színtelen, egy zenei hangon megtartott nevetést kreáljon belőle.²³

Winnie örülségének vizuális kódja lehetett a Billie Whitelaw-féle arc-, illetve szemfestés. Akárcsak a *Footfalls* (*Léptek*) és a *Rockaby* (*Altatódal*) előadásában, Whitelaw a szeme köré erősen meghúzott, hangsúlyos fekete köröket festett. A szem körülötti rész elszíneződése hagyományosan is utalhat valamiféle örület jelére, mint ahogyan arra Sycorax kapcsán Marcuse utalt. Továbbá hangsúlyossá teszi magát a szemet, amelyről tudjuk, hogy Beckett műveiben központi jelentőséggel bírt; nem is szólva arról az életrajzi tényről, mely szerint Beckett nagyon rosszul látott, hályogot kellett leoperálni mindkét szeméről, s ezek után már csak csörlátással tudott élni. Nemcsak a *Film* (*Film*) összpontosít a szemre mint érzékszervre, nemcsak a látás problematikáját járja egyszerűen körül, hanem magában az életműben is a szem, a látás, a vizuális érzékelés a létezés zálogaként van számon tartva az „esse est percipi” beckettji jelmondatát követve.

Beckett dramatikus szövegei a látás problematikájához Racine dramaturgiáján keresztül is kapcsolódnak. Beckett a Trinity College-ban tanította Racine-t, de talán ennél közvetlenebb élményként említhetjük azt a tényt, hogy 1956-ban újraolvasta az egész életművet, hogy a monológ lehetőségeit végig gondolhassa egy zárt térben olyan figurákkal, akik lényegében mozdulatlanok. Ezek a tapasztalatok segítették a *Happy Days* (*Ó, azok a szép napok!*), vagy a *Play* (*Játék*) megírását, és vezettek el végül az 1970-es évek monológjaihoz (KNOWLSON 1996, 383). Racine dramaturgiájában pedig nemcsak a drámai kifejezés csiszolatlanságának, a szavakhoz való ragaszkodásról való lemondásnak – ami miatt Beckett egyáltalán nem tartotta Racine-t drámaiatlannak (HAYNES–KNOWLSON 2006, 119) –, hanem a látásnak is központi szerepe van. Jean Starobinski szerint „a racine-i személyiség két meghatározó léthelyzetének jelentése: nézni és nézve lenni” (STAROBINSKI 2006, 80). „A szereplők nem csinálnak mást, mint szembenéznek egymással” (STAROBINSKI 2006, 72), a tárgyak nem érdeklik őket, csakis egymás pillantását keresik, de „a látás aktusa alapvető kudarcot rejt magában, az ember homályos visszautasításba ütközik, amelyben feltárul lehetetlensége” (STAROBINSKI 2006, 80). A drámai hősök szerelmes vágya nem talál viszonzásra, a hős vágya nem éri el célját. „Miként a hős látja úgy a többieket, hogy elérné őket, a vágy éppígy látja magát anélkül, hogy elérné önmagát. Tudatában van önnön zavartságának, de

²³ Beckett szerint először Willie kezd nevetni, aztán négy rövidet nevet. A harmadik nevetésnél csatlakozik Winnie, és nyolc nevetést hallat. Willie Winnie hetedik nevetésénél csatlakozik négy utolsó nevetés erejéig. Inkább csak egy nevetés vázáról van szó (KNOWLSON 1985, 174).

semmit nem talál magában azon túl. Az önmagát visszatükröző tekintet rémületté válik – a szörnyűség nem a látványban van, hanem magában a tekintetben. [...] a szem csak azért van nyitva, hogy telítődjön a belőle születő rettegéssel” (STAROBINSKI 2006, 78). Ez a tekintetbe zárt rémület Beckett színreviteleiben már eleve szinte menekül a mások tekintetétől; több dramatikus szövegben a fej pedig egyenesen kimerevítődik, rögzítődik, így a szem kapcsolódni nem, csak kétségbeesetten keresgélni tud. A rögzített fej, a látás korlátozásának képe pedig Racine-nál is korábbra nyúlik vissza. Platón ismert és gyakran idézett barlang-hasonlatában az emberek „gyermekkoruktól fogva lábukon és nyakukon meg vannak kötözve, úgyhogy egy helyben kell maradniuk, s csak előre nézhetnek, fejüket a kötelékek miatt nem forgathatják” (PLATÓN 1984, 455). Beckett ezt a platóni lekötözött, korlátolt tekintetet fordítja a nézők felé, s telíti meg a racine-i rémülettel.

Egy olyan, a médium természetére rendkívül érzékeny alkotó számára, mint Beckett, a nézés mint a létezés záloga a filmes médiában nyilvánvalóan másképpen kell megjelenjen, mint a színházban. A *Happy Days* (Ó, azok a szép napok!) záróképe az első, 1961-ben kiadott szöveghez képest az 1979-es előadásban jelentősen módosult. Először is Winnie nem hangosan, hanem némán énekelt, másodszor pedig Willie nem négykézlábra állva nézte Winnie-t, hogy tekintetük egymásba fúródjon, s ez legyen a darab záróképe. Ehelyett valami egészen más történt. „Amint a darab végén a dal eléneklését követően Winnie becsukta a szemét, Willie feje hátracsuklott a buckára, amelyen ebben a produkcióban többé-kevésbé mozdatlanul feküdt, és nem négykézláb állt, ahogyan az az írott szövegben található. Amint megszólalt az utolsó csengetés, Winnie kinyitotta a szemét és még utoljára Willie-re nézett. Willie még egyszer felemelte a fejét és egymásra néztek, miközben Willie kinyújtotta a kezét Winnie vagy a revolver felé” (KNOWLSON 1985, 132). Willie gesztusa az 1979-es, Beckett által színre vitt darabban tehát kétértelművé teszi a másik felé való közeledést. Ugyanis lehet, hogy a nézésben egymásra találnak még egyszer utoljára, és létezésük biztosítékává válik a pillantás, de az is lehet, hogy a létezés végét jelenti be hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a racine-i dramaturgiában történik. A másokra való rápillantás tehát a *színpadon* sem feltétlenül a létezés záloga, sőt a beckett-i átértelmezésben éppen hogy nem a létezés feltétele, hanem maga a vég, a halál, azaz pusztítani képes. Ez elől azonban nem lehet elmenekülni.

Medúza pillantása

A *Happy Days* (Ó, azok a szép napok!) címmel számon tartott szöveg saját változatán keresztül mutat rá arra, hogyan változott meg Beckett gondolkodása a színházról, a tekintet szerepéről a figurák és a létezés viszonylatában. Az *Ohio Impromptu* (Ohioi rögtönzés) nemcsak a szövegváltozatok miatt érdekes, hanem azért is, mert „amennyiben a cselekmény magából a könyvből származik, és éppen az írással való cinkosságát viszi színre, a nyomtatás korában magának a modern

drámának a helyzetét, valamint az írás és a színrevitel művészetének kölcsönös egymásrautaltságát allegorizálja” (WORTHEN 2006, 3). A darab két, külsőre azonos figurát visz a színre, az egyik, az Olvasó egy könyvből olvassa fel azt a szöveget, amely saját korábbi életének emlékeinek tűnik, a Hallgató ezt az asztalnál mellette ülve hallgatja némán, s időről időre kezével az asztalra koppant, ezzel akasztja meg az olvasás menetét, s kényszeríti ismétlésre az Olvasót. Worthen így értelmezi a színre vitt cselekvést: „Egyfelől az olvasó irányítja a cselekményt, a színpadi előadást pedig valamiféle olvasásként modellálja, mintha a könyv lenne az, ami irányítja, kimeríti, sőt kivitelezzi az előadást. Másfelől a Hallgató tevékenysége, az asztalon való kopogás az, ami a szöveg ritmusának és iramának előadásban és előadásként való megtestesülését irányítja. Színpadi cselekményként az ő gesztusai határozzák meg az ismétléseket, az írott szöveg beszélt, előadott dialógusban való egészen konkrét értelemben vett próbáját. Ahogyan az Olvasó és a Hallgató a színház textusnak való ellenállásának, valamint fogságának egyetlen megosztott képévé válik, éppen az írás és az eljátszás [enactment] közötti, a modern színházat meghatározó sűrűlődséget viszik színre” (WORTHEN 2006, 3). Ebben az értelemben tehát az *Ohio Impromptu* (Ohioi rögtönzés) a színház és a dramatikus szöveg viszonyát mutatja fel egyszerre két művészeti ágban: az irodalomban, amelyet olvasni, és a színházban, amelyet eljátszani lehet. Azaz az „irodalom és a színház közötti polarizációt” (PUCHNER 2002, 526) számolja fel.

Adam Seelig egy tanulmányban, amely az *Ohio Impromptu* (Ohioi rögtönzés) megírásakor készült piszkozatokat, kéziratokat és a végső változatot veszi szemügyre, több esetben arra talál bizonyítékot, hogy Beckett milyen kifinomult dialógust kezdeményezett a kritikusokkal, vagy általában véve a műveit értelmezőkkel. Magát a szöveget 1980-ban kezdte írni egy neves Beckett-kutató, Gontarski felkérésére. Gontarski az író hetvenötödik születésnapjára szervezett egy jelentős méretű konferenciát az Ohio állambeli Columbus városában. Az ősbemutató több száz felcsigázott kutató és akadémikus előtt zajlott (KNOWLSON 1996, 586). Beckett ezzel a célközönséggel tisztában volt, amikor írta a szöveget. És nemcsak magának a szövegnek a színrevitelét végezte el úgy, hogy a szöveg mindenkori színrevitelének általa legsarkalatosabbnak tartott elemei, a színész, a tekintet, a ritmus, a mozdulatlanság, a széteső hang, a kimondhatatlan kerül fókuszba és szervezi meg az előadást, hanem például egyértelmű utalásokkal kínált fel jelentéseket.

Sokat emlegetett párhuzam a Joyce-szal való együttműködés. Joyce késői életszakaszában látása meggyengülése miatt Beckettet vette maga mellé, Beckett olvasott fel Joyce-nak, és ő jegyezte le, amit Joyce diktált. A kopogás egy ilyen Joyce-szal kapcsolatos anekdotára utal, amely a konferencia idejében valószínűleg már sokak számára ismert volt, a kalap az asztal közepén szintén a Joyce által hordott kalap mása volt, s a párizsi Hattyúszigeten való közös séta emléke is a Joyce-szal együtt töltött időkből származik.

Beckett egy korai, első vázlatban például megnevezi Austint, azt a texasi várost, amelyben az általa adományozott kéziratokat őrzik (SEELIG 2000, 380). A végső változatokban pedig az a pontos hely szerepel egy szójátékban, amely szintén Beckett-kéziratokat őriz: „White nights now again as his portion” (*Ohio Impromptu*, BECKETT

1986, 446).²⁴ Ugyanis a Reading University könyvtárában a Beckett-kéziratokat éppen egy Whiteknights nevezetű helyen tartják. Seelig ebből a szempontból jogosan állapítja meg, hogy Beckett olyan színdarabot írt, amelyet „a tudomány világa kért tőle, s az *Ohioi rögtönzés* sok tekintetben éppen erről a világról szól” (SEELIG 2000, 380). Austin megnevezése talán túl direkt lett volna, ezért is törölhetette, ellenben az angliai Whiteknights a kutatók számára álmatlan éjszakákat okozó szövegváltozatok és magának a kéziratoknak őrző könyvtári helyiségnek az egybejátásására adott alkalmat.

Az olvasás ritmusát, illetve a félbeszakításokat megszervező kopogás szintén egyszerre utal több instanciára. Elsőként azt a már említett és sokak által ismert helyzetet idézhetjük, amikor Joyce diktált Beckettnek, és éppen kopogtattak az ajtón. Beckett a kopogást nem hallotta, csak azt, amikor Joyce azt mondja: „Kopognak.” És ő ezt bele is írta a Joyce által diktált szövegbe. Amikor visszaolvasta a szöveget, Joyce meglepődött, de benne hagyták a nem a fiktív szöveghez tartozó, véletlenül bekerült mondatot (SEELIG 2000, 385). Ám az Olvasót félbeszakító kopogás utalhat arra az állapotra is, amelyben Beckett írta a szöveget. Idős korára ugyanis a reumának egy olyan fajtája jelentkezett rajta, amely a kéz ujjait madárkaromszerűen hajlítva összerántotta, és a kéz már csak kopogásra volt jó. Azonban ha a Beckett számára olyan fontos ritmusra gondolunk, akkor tulajdonképpen ez a kopogás – amelyben itt egyé fonódik a Joyce-szal való együttműködés, a szövegírás véletlenszerűsége és a testi fájdalom, a betegség – visszaal arra a metronómra, amelyet az egyes előadások próbáin Beckett felhasznált annak érdekében, hogy precíz ritmusú beszédet vihessen színre. A kopogás az Olvasó szövegében megakadást jelent, ilyenkor rendszerint újakezdi a szöveget, ismételi. „A szövegben előforduló egész sorok megrögzött újraformálásával bizonyos kifejezések ismétlésével ez a figura hangszínbeli pontosságra törekszik” (SEELIG 2000, 383), s tegyük hozzá, ritmikai pontosságra is.

De van itt más is. Nem csupán az írott (és nem feltétlenül dramatikus) szöveg és az előadhatóság viszonyát, az írás során keletkező változatokat és a ritmust helyezi színpadra, nem csupán az írott szöveg és a színre vitt előadás mediális különbségét és egybefonódásukat mutatja fel egyszerre mindkét médiumban, hanem a tekintet jelentőségének értelmezését is némileg elmozdítja. Az *Ohio Impromptu* (*Ohioi rögtönzés*) arra is választ keres, hogy hogyan lehetséges a pillantást anyagi-ságában megragadni. Hol kereshető, hogyan érhető tetten maga a pillantás?

A „sad tale a last time told they sat on as though turned to stone”²⁵ sora eszünkbe juttathatja azt a többek által említett vagy idézett ókori történetet, amely Medúza pillantásáról szól, arról a pillantásról, amely kővé változtatta azt, aki

²⁴ A magyar fordításban az utalás természetesen nem érvényesülhet, hiszen a szójáték csupán egyik, az „álmatlan éjszaka” jelentésében kerülhet a szövegbe. „Azóta álmatlanok éjszakái” (*Ohioi rögtönzés*, BECKETT 2006, 517).

²⁵ Magyarul: „A szomorú történet, még egyszer, utoljára; ott maradtak ülve, mintha kővé váltak volna” (*Ohioi rögtönzés*, BECKETT 2006, 418).

meglátta őt vagy aki pillantást vetett rá. Beckett biztosan ismerte a történetet, hiszen például Ovidius *Metamorphoses* című művét olvasta, Nárcisz történetét pedig alaposan ki is jegyzetelte magának (ACKERLEY–GONTARSKI 2004, 424).²⁶ Medúza és Perszeusz története nagyon röviden összefoglalva a következőről szól: Perszeusz Medúzát, akinek pillantása kővé változtatja azt, aki őt meglátja, éppen ezt a halálos pillantást kihasználva öli meg, amikor pajzsát elé tartva levágja a fejét. A levágott Medúza-fejet pedig pajzsként maga előtt tartva kővé változtatta ellenségeit.

[...] Szanaszerte a pusztá mezőkön
és utakon látott több emberi s állati kővé
vált alakot, kik látták volt a medusai arcot.
Ő meg a pajzsának szemlélte csak érctükréből
mit balján hordott, a Medusa iszonyteli arcát;
s míg amaz álomban nyugodott, s szunnyadtak a kígyók,
vágta fejét le nyakáról, és gyors szárnyon iramló
Pegasus és testvére születtek nyomban a vérből.

(OVIDIUS 1964, 129).

Mieke Bal a pillantásról szóló mítoszként olvasta és elemezte Caravaggio *Medúzafő* című, körülbelül 1596–1598-ban készült alkotását.²⁷ Medúza története ugyanis tisztázatlan, s a kérdés éppen magára a pillantás aktusára irányul. Először is eldönthetetlen, hogy az válik-e kővé, akire rápillantanak, vagy az, aki pillant: eldönthetetlen marad, hogy a pillantás halálos, vagy annak a rémületnek a látványa, amelyet Medúza arca tükröz. Másodszor pedig nem világos, hogy Perszeusz hogyan öli meg: a pajzsát maga elé tartva, saját tükrképével szembesítve, önmaga ellen fordítja ezt a halálos tekintetet, vagy a pajzsot mint tükört felhasználva úgy fejezi le Medúzát, hogy nem rá veti pillantását, hanem csak a tükrképére. Caravaggio festménye a történetnek megfelelően egy domború, pajzsszerű felületen látható, s azt a pillanatot rögzíti, amelyben Medúza meghalt, levágott fejéből ömlik a vér, szemében rémület, ajka kiáltásra nyílik. Bal szerint Medúza története a festmény értelmezésében olyan pillantásról szóló mítosz, amely a Medúza fejét leválasztó csapás előtti pillanatnak a rémületét és a csapást követő véres eredményt egyszerre, szimultán reprezentációban állítja elénk (BAL 1999, 136). Ezt a jelentőségteljes pillanatot Caravaggio folyamatos időben ábrázolja, egyidejűleg ragadja meg az esemény előtti (rémület) és az esemény utáni (vérző nyak) pillanatot, magát az eseményt (a fej levágását) a néző szinte el is véti. „A különálló temporális momentumok azonos térben való egyesítése valójában maga az írás színtere” – írja Bal (BAL 1999, 137). Caravaggio vászon helyett narratív eseményként pajzsra vitte a

²⁶ Versekben és regényekben megjelennek ovidiusi motívumok.

²⁷ Beckett ismerhette Caravaggio alkotását, amely Firenzében található. 1932-ben több hónapot töltött a városban, és szokása szerint a múzeumokat róttta (vö. KNOWLSON 1996, 85–86).

tekintet, a nézés kockázatát,²⁸ amelyet Medúza női mivoltának köszönhetően akár a *femme fatale* mitikus alakjához is kapcsolhatunk. A tekintet feminista szempontú vonatkozásai, a tekintet halálos volta, sőt az önmagába forduló tekintet problematikája így egybemosódik a festményen.

A vizualitás mítoszaként felfogható Medúza-történet lényegét a festmény sikeresen ábrázolja, hiszen Medúza az a szörnyeteg, aki ölni képes a tekintetével, vagy azzal, ha mások tekintenek rá, s ezzel a nézés kockázatos, sőt mondhatni, halálos jellege válik hangsúlyossá. De nem csupán erről van szó. Mieke Bal Kaja Silverman heteropatikus identifikációként elnevezett aktusát látja megjelenítve ebben a pillanatban. A heteropatikus identifikáció olyan azonosulás, amely egy bizonyos távolságból történik meg, s az ént kockázatnak teszi ki. Nem a másikat fogadja be, hanem magát helyezi önmagán kívülre. Bal a Medúza fejét ábrázoló festmény kapcsán kiemeli, hogy az arc szembefordul, a nézőre mutat, s az inkorporáció, a másik befogadása helyett a dialogikus teret nyitja meg (BAL 1999, 138). A képek *inkorporatív* vagy *dialogikus* tere mellé ebben az esetben pedig egy újabb tér nyílik: a *visszahőkölés*. Medúza tekintete azonban nem találkozik a képet szemlélőével, hiszen eldönthetetlen, merre néz: befelé fordul vagy esetleg valahova a néző mögé? A domború felület miatt pedig eleve nehéz követni ezt a pillantást, eleve a meghatározatlan célnélküliséggel szembesülünk, a pillantás céljának kimozdulásával, azaz nem találhatjuk meg, pontosan hova is néz. Arkifejezése azt a rémületet tükrözi, amely akkor uralta el őt, amikor szembetalálkozott saját magával, ugyanazzal a horrorral, amely az őt megpillantót kővé dermesztette. Vagy éppen a halál pillanatának rémületét viseli magán. A tekintet fókuszának elbizonytalanítása éppen a térbeli verziója annak, amit Bal Caravaggio narratív kontinuumának temporális ambiguitásában való egybejátszásának nevezett. Ez pedig a térhez való viszony egy másik fajtájára mutat, amely sem nem inkorporatív, sem nem dialogikus. Ezt a másfajta viszonyt Bal a visszahőkölés, a meghátrálás viszonyának nevezi, amely bizonyos mértékig a heteropatikus azonosulás következményeként fogható fel (BAL 1999, 140). Vagyis ilyenkor az önmagunkkal való találkozás valamiféle rémülettel teli hasadást mutat meg. Alapvetően ezt akár tekinthetjük ugyanannak a mozzanatnak is, amely a skizofrének viszonyait jellemzi.

Beckett színdarabja, az *Ohio Impromptu* (*Ohioi rögtönzés*) két egymással azonos figurát visz a színre, akik Hallgatóra és Olvasóra válnak ketté, de az Olvasó által felolvasott történet kevésbé értelmezhető egy szerelmi viszony végének, hanem lehetne egy direkter értelmezés szerint akár egy elveszett ikertestvér történetének szimbólumokba transzfigurált narratívája is. Az egymásra pillantás, a nézés nemcsak a tekintet létezését biztosító erejével magyarázható, hanem felfogható a visszahőkölés utáni pillanatként is. Ami feltűnő, az a tekintet kifejezéstelensége,

²⁸ Mieke Bal értelmezése majdhogynem szöges ellentétben áll Louis Marin híres Caravaggio-értelmezésével, hiszen Marin Caravaggio festését éppen a narratív festészet végeként, de legalábbis lerombolásaként látta (vö. MARIN 1997 [1977]). Magyarul egy részlet olvasható a könyvből: MARIN 2001, 62–75.

merevsége, a mozdulatok szimmetriája. A két azonos külsejű figura alakjában mintha az önmagán kívülre került ént látnánk, aki belső monológot mond, s ezt a belső monológot irányítja a saját énben a másik. Az egymásra nézés, amely lezárja a színpadi történetet, egybecseng Medúza pillantásának erejével, a pillantással való halálos kimenetelű találkozással. Az „én” éppen azzal az önmagán kívül helyezett énnel szembesül, akinek a láttán megdermed. Ez a tapasztalat pedig csak egyetlen módon kerülhető el, vagy szüntethető meg. Az *Ohio Impromptu* (*Ohioi rögtönzés*) Olvasó által felolvasott szövege ennek megfelelően így hangzik:

Kevesebbet akart szenvedni, hát az idegenséget választotta. Idegen szoba. Idegen színhely. Elmennni onnan, ahol soha semmit nem oszt meg senkivel. (*Ohioi rögtönzés*, BECKETT 2006, 516).

A történet leggyakoribb értelmezése szerint egy valaha sokáig együtt élő pár közül az egyik távozik, egy ismeretlen helyre költözik. Ám ahogyan az az *Ohio Impromptu* (*Ohioi rögtönzés*) vázlatából kiderült, Beckett először egyes szám első személyben, aztán egyes szám harmadik személyben írt, s végül a többes számnál, illetve az egyes számú beszélő helyett a beszélő kettéosztásánál maradt. A darab nyelvezetét megfosztotta a pontos tér- és időkoordinátáktól, s egy olyan mitológiai jelent hozott létre, amely végső soron egy meglehetősen idegen nyelvezetet eredményezett. Ez az a műtől való elidegenedés, amelyért Beckett küzd, hogy önmaga számára is elérje éppen azon a szándékon keresztül, hogy ne teljesülhessen (SEELIG 2000, 388). „What he had done alone could not be undone. Nothing he had ever done alone could ever be undone. By him alone.” (BECKETT 1986, 446). A magyar fordítás szükségszerűen egyértelműsíti ezt a szöveghelyet: „Egyedül nem tudja tönkretenni, amit csinált. Soha nem tudta volna tönkretenni, amit csinált. Egyedül soha.” (*Ohioi rögtönzés*, BECKETT 2006, 517). Az *undo* jelentése magyarul ugyan használható a fordító által megadott „tönkretezés” értelemben, de még számos más, e helyütt releváns jelentés is egybefonódik: meg nem történt, teljesítetlen, be nem végzett, visszafordított, befejezetlenül hagyott, kibomlott, kifeslett. Azaz nemcsak a negáció, a vég, a pusztulás rezdül itt meg, hanem a befejezhetetlenség, a visszafordíthatatlanság, a be nem teljesíthetőség és a szétfeszítés jelentésköre is. Az eldönthetetlenség kibírhatatlansága.

Samuel Beckett dramatikus szövegeinek még ilyen vázlatosan elvégzett és részleges elemzésekor is kitűnik, milyen végtelenül gazdag és sokértelmű, sokszintű szövegekről van szó. A változékonyság, a szövegek metamorfózisai azonban természetesen együtt járnak egyéb szintek, aspektusok változásaival is. Beckett színházában egyszerre van jelen a szöveghűség, a mozdulatok kimértsége, az avantgárd hagyomány továbbgondolása, a színházi keret szigorú rögzítettsége, a teatralitás és performativitás feszítő ereje vagy játékosága, a tekintet keresése, kimozdítása, de a kimerevítése is, a médiumok próbatétele saját határaikon túl és még számos más olyan aspektus, amelyek játékba kerülnek a dramatikus szövegekben. A nyelv, a gesztusrendszer és a kinezika elhajlása az „abnormális” felé pedig bizonyos értelemben a világban jelen lévő, de felfoghatatlan és érthetetlen állapotok vagy válto-

zások iránti érdeklődést mutatja. Az elmebetegség, az autisztikus viselkedés, a pszichózis, a nyelvi zavarok, a traumák színrevitele pedig azért tűnhet nyomasztónak vagy fájdalmasnak, mert Beckett nem a megoldást vagy feloldást keresi, hanem felmutatja ezeket a maguk működésében, a maguk formájában. Nem ítélkezik, nem befolyásol, nem irányít és nem magyaráz, hanem elénk helyezi azt, amit ebben a világban nehézségként fog fel. Bizonyos értelemben nem tesz mást, mint a minden cselekedet mélyén rejlő lecsupaszított érzést, a lecsupaszított gondolatot viszi színre. Ennyiben viszont drámaellenes: sem a színre vitt esemény, sem a cselekmény nem fontos a számára. A világ érzékelése és az érzékelve levés abban a kővé meredt pillantásban találkozik egymással, amely ebben a megmerevedett pillanatban a párbeszéd gátjává lesz. Beckett megfagyasztott tablói annyiban azonban mégis drámainak nevezhetők, amennyiben Racine drámáihoz hasonlóan a drámai kifejezés és a szavak helyett Beckett a „drámai szituációkba rejtette a költőiséget” (HAYNES–KNOWLSON 2006, 120). A mai színrevitelek számára, amennyiben nem szeretnének a szövegűség illúziójának csapdájába esni, ezek a dramatikus szövegek pedig azt a kérdést vetik fel, hogy hogyan és milyen mértékben animálhatók az alakok és a képek, dialogikussá tehetők-e a szituációk, milyen nyelven beszélhetők el a beckett-i színház jelentésrétegei, valamint hogy a kortárs színház képes-e arra, hogy átkontextualizálja ezeket a jelentésrétegeket.

Bibliográfia

- Chris J. ACKERLEY–S. E. GONTARSKI (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Life, Works and Thought*, New York, Grove Press
- Daniel ALBRIGHT (2003), *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press
- Odette ASLAN (1988), *Roger Blin and Twentieth Century Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press
- John L. AUSTIN (1990), *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Budapest, Akadémiai
- Mieke BAL (1999), *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press
- Samuel BECKETT (1986), *The Complete Dramatic Works*, London–Boston, Faber and Faber
- Samuel BECKETT (2006), *Godot-ra várva*, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in Samuel BECKETT *Összes drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás*, Budapest, Európa, 5–102.
- Samuel BECKETT (2006), *Léptek*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, in Samuel BECKETT *Összes drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás*, Budapest, Európa, 465–472.
- Samuel BECKETT (2006), *Ó, azok a szép napok!*, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in Samuel BECKETT *Összes drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás*, Budapest, Európa, 153–193.
- Samuel BECKETT (2006), *Ohioi rögtönzés*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, in Samuel BECKETT *Összes drámái. Eleutheria. Centenáriumi kiadás*, Budapest, Európa, 513–519.

- Richard BEGAM (2007), How to Do Nothing with Words, or Waiting for Godot as Performativity, *Modern Drama*, Summer 2007, 138–167.
- Linda BEN-ZVI (2006), Beckett and Television: In a Different Context, *Modern Drama*, Winter 2006, 469–490.
- John CALDER (2006), *Samuel Beckett filozófiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Európa
- Marvin CARLSON (1996), *Performance. A Critical Introduction*, London–New York, Routledge
- Marvin CARLSON (2002), The Resistance to Theatricality, *Substance*, 2002/2–3, 238–250.
- Stratos E. CONSTANDINIDIS (2004), Színház dekonstrukció alatt? ford. LEPOSA Balázs, *Theatron*, 2004/nyár-ősz, 3–16.
- Ronald J. CROMER (2000), *A lélek betegségei. Pszichopatológia*, Budapest, Osiris
- Margreta DE GRAZIA–Peter STALLYBRASS (1993), The Materiality of the Shakespearean Text, *Shakespeare Quarterly*, Fall 1993, 255–283.
- Elinor FUCHS (1994), *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press
- S. E. GONTARSKI (1999), Beckett's Play, in extenso, *Modern Drama*, Fall 1999, 442–455.
- S. E. GONTARSKI (2006), Reinventing Beckett, *Modern Drama*, Winter 2006, 428–451.
- John HAYNES–James KNOWLSON (2006), *Beckett képei*, ford. DEDINSZKY Zsófia, Budapest, Európa
- IMRE Es Zoltán (2003), *Shakespeare, turizmus és fordítás*, in ZEMPLENYI Ferenc–KULCSÁR SZABÓ Ernő–JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–BÓNUS Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 185–203.
- Jonathan KALB (1991), *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press
- Benjamin KEATINGE (2008), Beckett and Language Pathology, *Journal of Modern Literature*, Summer 2008, 86–101.
- KÉKESI KUN Árpád (2000), *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- James KNOWLSON (1985), *Happy Days. The Theatrical Notebook of Samuel Beckett*, edited with an introduction and notes by James KNOWLSON, London–Boston, Faber and Faber
- James KNOWLSON (1996), *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon and Schuster
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007), *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram
- Leah MARCUS (1996), *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, London–New York, Routledge, 1–37.
- Louis MARIN (1997) [1977], *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion
- Louis MARIN (2001), Hogy tönkretegye a festészetet. „A fényről, az árnyékról, az elbeszéléstől”, ford. SIMON Vanda, *Enigma*, 2001/30, 62–75.
- Stephen G. NICHOLS (2000), Filológia a kéziratkultúrában. Gondolatok a tudományágról, ford. CRISTIAN Réka Mónika, *Helikon*, 2000/4, 481–491.

- Publius OVIDIUS NASO (1964), *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Magyar Helikon
- Patrice PAVIS (1996), A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége, ford. JÁKFALVI Magdolna, *Színház*, 1996/3, 10–22.
- Patrice PAVIS (2006), *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, SEPSI Enikő, RIDEG Zsófia, Budapest, L'Harmattan
- PINCZÉS István (2008), Két Godot-ra várva, *Színház*, 2008/4, 37–47.
- PLATÓN (1984), *Állam*, ford. SZABÓ Miklós, in PLATÓN *Összes művei*, II, Budapest, Európa, 5–710.
- Martin PUCHNER (2002), The Theater in Modernist Thought, *New Literary History*, Summer 2002, 521–532.
- Gerald RABKIN (1985), Is There a Text On This Stage? Theatre/ Authorship/ Interpretation, *Performing Arts Journal*, 1985 (26/27), 142–159.
- Adam SEELIG (2000), Beckett's „Ohio Impromptu” Manuscripts, *Modern Drama*, Fall 2000, 376–392.
- Dominic SHELLARD (1999), *British Theatre Since the War*, New Haven–London, Yale University Press
- Jean STAROBINSKI (2006), *Racine és a tekintet poétikája*, ford. SCHNELLER Dóra, in *Poppea fátyla. Válogatott irodalmi tanulmányok*, szerkesztette és válogatta SZÁVAI Dorottya, Budapest, Kijárat, 71–83.
- John Russell STEPHENS (1980), *The Censorship of English Drama 1824–1901*, Cambridge, Cambridge University Press
- Daniel N. STERN (é. n.), *A csecsemő személyközi világa*, ford. dr. BALÁZS-PIRI Tamás, Budapest, Animula
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2000), *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban*, in *Újraértelmezések*, Budapest, Krónika Nova, 101–110.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram
- Anthony UHLMANN (2004), Image and Intuition in Beckett's Film, *Substance*, 2004/2, 90–106.
- Michael VANDEN HEUVEL (1993), *Performing Drama / Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor, The University of Michigan Press
- Julia A. WALKER (2003), Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence, *The Yale Journal of Criticism*, 2003/1, 149–175.
- (WHITELAW 1992) *Billie Whitelaw. Interviewed by Linda Ben-Zvi*, in *Women in Beckett. Performance and Critical Perspectives*, ed. Linda BEN-ZVI, Urbana–Chicago, University of Illinois Press
- William B. WORTHEN (1995), Disciplines of the Text/ Sites of Performance, *The Drama Review*, Spring 1995, 13–28.
- William B. WORTHEN (2006), *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press
- Ralph YARROW (2001), Theatre Degree Zero, *Studies in the Literary Imagination*, Fall 2001, 75–92.

Számunk szerzői

BENYOVSZKY Krisztián (1975) a Nyitrai Konstantin Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének habilitált docense. Legutóbbi könyve: *Kriptománia. Titok és elbeszélés* (Kalligram, 2008). Móricz-elemzéseket tartalmazó kötete előreláthatólag jövőre jelenik meg.

BÓDY-MÁRKUS Rozália (1971) az Országos Széchényi Könyvtár MTA-OSZK Res libraria Hungariae Kutatócsoportjának munkatársa. Kutatási területei: 19. századi sajtótörténet, német–magyar irodalmi kapcsolatok.

DÖMÖTÖR Edit (1978) a Zágrábi Tudományegyetem Hungarológia Tanszékének vendégoktatója. Kutatási területe a bűnügyi irodalom.

NAGY Gabriella Ágnes (1973) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett doktori fokozatot. Főbb kutatási területei a 20. századi színház- és drámaelmélet, a performansztudomány, valamint a korporális tapasztalatok színrevihetőségének kérdései.

Julio PRIETO (1968) költő, irodalomtörténész. Bölcsészdoktorátusát a New York-i egyetemen szerezte, több észak-amerikai egyetemen tanított. Fő kutatási területe a 20. századi latin-amerikai irodalom. Legutóbbi publikációi közül kiemelkedik tanulmánykötete (*Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*, 2002) és versgyűjteménye (*Sedemas*, 2006).

Paul RICŒUR (1913–2005) francia filozófus. Magyarul megjelent önálló munkái: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása* (1995), *Fenomenológia és hermeneutika* (1997), *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (1999), *Az élő metafora* (2006).

SIMON-SZABÓ Ágnes (1978) a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézetének tanársegéde. Jelenleg Bölöni Farkas Sándor Werther-fordításának kiadásán dolgozik, valamint egy monográfián, mely a korai magyar Goethe-recepciót tárgyalja. (www.simonszabo.wordpress.com)

VÉGH Dániel (1982) az ELTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány doktori programjának doktorandusza, a *Lazarillo* című tanulmánykötet-sorozat és a *Fidelio* szerkesztője, zenekritikus. Kutatási területe: régi spanyol irodalom, spanyol–magyar műfordítás-történet.

A Pont Fordítva sorozat megjelent kötetei 2005–2009

A sorozatot szerkeszti Jeney Éva és Józán Ildikó
Kiadja a Balassi Kiadó

Bezeczkzy Gábor: *Véres aranykor, hosszú zsákutca*

„A brit pincér komoly inzultusnak venné, ha a nem teljesen átsült bélszínre gondolva 'bloody beefsteak'-et rendelnék nála... Az érdemi dialógus nem teleologikus folyamat... Nem irányíthatja a végeredménye, mert az ismeretlen... Nem a végső igazság vonzza mágnesként az érveket... A párbeszéd és a keresés nem lehet egyenes vonalú folyamat sem... Mit keres az élcsapat a labirintusban?... Hol az a fonal?... Szinte minden szempontból (fizetések, könyvtárak, kutatási és publikációs lehetőségek, egymással való szolidaritás és kommunikáció, megbecsültség) kifejezetten rossz helyzetben vagyunk... Előfordul, hogy menet közben vissza kell fordulni... A történelem, megfelelő módon szemlélve, az élcsapatot igazolja... Ennyi hiba: sok... A jövő a jelen és a múlt közé állhat... A filológus nem tudós?... Félrefordítás mellett sajtóhiba is szép számmal akad a könyvben...” Vajon tartalmazza-e a könyv a válaszokat ezekre a kérdésekre és a kérdéseket ezekre a válaszokra?

A/5, 220 oldal, kartonált
2200 Ft

Papírgaluska

Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról
Szerkesztette Polgár Anikó és Hajdu Péter

A papírgaluska a 19. századi iskola egyik enyhébb büntetési formája volt, amikor is a tanulót nem engedték haza ebédelni, hanem benntartották valamilyen külön feladattal. Ebédre (vagy inkább ebéd helyett) volt ilyenkor papírgaluska. Aki magyar fordításban olvassa a klasszikus költőket, az dús lakomára hivatalos. De van, hogy csak papírgaluska jut neki. A fordítás néha magyarról magyarra is nehéz; Vas István például így használta ezt a kifejezést a Horatius-vita során, amelyről kötetünkben sok szó esik: „És most itt a Corvina szép, új, kétnyelvű kiadása: Horatius összes versének vaskos kötete. Mennyi papír, papír a szövegben is! Mert ennek a hatalmas anyagnak, mármint a magyar nyelvűnek, elcsüggesztően túlnyomó része már nem is kétszersült, hanem papírgaluska – megakad a torkunkon.” Nemcsak fordítani nehéz tehát, hanem a fordításokról beszélni is. Kötetünk megkísérli a szembenézést az ókori szövegek magyar fordítástörténetének fontos kérdéseivel, és az ilyen fordításokkal kapcsolatos elméleti, kritikai beszédmódot magát és annak történeti változásait is vizsgálódás tárgyává tenni.

A/5, 248 oldal, kartonált
2300 Ft

„Hadúr megfizet érte, reméljük!”

Illyés Gyula és Gara László levelezése, 1939–1966

Sajtó alá rendezte Kulin Borbála, szerkesztette Józán Ildikó

Illyés Gyula és Gara László levelezésének válogatott kiadásával nem csupán egy író és műfordítója közötti élethosszig tartó barátság bizonyítékát veheti kezébe az olvasó, de egy figyelemre méltó áttörési kísérlet dokumentumát is. Gara László, akiről a lexikon szűkszavúan annyit ír, hogy Párizsban élt író, újságíró, műfordító, de akinek „munkaköre” néhány szóval valójában leírhatatlan, a megszállottak lelkesedésével dolgozott a magyar irodalom franciaországi népszerűsítésén. Számára a kortárs írók között Illyés volt az első, emberi és irodalmi eszmény; őt tartotta legalkalmasabbnak arra, hogy művészetével megrengeesse a franciák legendás közönyösségének falait, s a magyar költészet hangjának képviselőjévé váljon a francia irodalomban. Kötetünk levelezésükből kilencvenhárom dokumentumot közöl.

*A/5, 202 oldal, kartonált
2000 Ft*

Kettős megvilágítás

Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig

Szerkesztette Jeney Éva, Józán Ildikó és Hajdu Péter

„Aki olyan szövegekbe mélyed el, melyek valamely más világot artikulálnak, saját gondolkodási módját és tapasztalatait próbálja ki egy olyan játéktéren belül, amely idegen, ám a fordítás során a saját gondolkodási mód és tapasztalatok számára mégiscsak hozzáférhetőnek mutatkozik. Az idegennek a sajátján belüli megjelenése a saját jelleget kifejezetté teszi; más összefüggésben jelenhet meg s ezáltal talán idegenszerűvé is válhat. A megértésnek az idegenbe való behelyezkedése révén mutatkozik meg, hogy az ember a saját világát miképp értheti meg vagy miképp akarja megérteni – nem a reflexió módján, hanem a megértés tapasztalatában közvetlenül: azáltal, hogy az idegen a saját élet valamely játéktérét alakítja ki, hogy az idegen világ a sajátunkon belül jelenvalóvá lesz, s ily módon a világ kifejezetten érvényre jut. A fordítás úgyszólván kettős megvilágítás, melyben világtapasztalat és világkép mint mélység és felület egymást kiegészíti” (Günter Figal).

A kötet Szent Jeromos, Luther, Tyndale, Dolet, Scheffer, Dryden, Gottsched, d’Alembert, Batteux, Tytler, Schleiermacher, Humboldt, Goethe, Nietzsche, Wilamowitz-Moellendorf, Walter Benjamin, Ezra Pound, Itamar Even-Zohar, Octavio Paz, Paul de Man, Jacques Derrida, Günter Figal, Gideon Toury, Antoine Berman, Jacques Derrida és Henri Meschonnic legfontosabb fordításelméleti tanulmányait közli.

*A/5, 474 oldal, kartonált
3500 Ft*

Túl minden határon

A magyar irodalom külföldön

Szerkesztette Jeney Éva és Józán Ildikó

A magyar irodalom lehetőségeit az európai kontextusban azon szerzők (Kosztolányi Dezső, Szerb Antal, Márai Sándor, Esterházy Péter, Nádas Péter, Kertész Imre, Závada Pál, Szabó Magda stb.) példáján keresztül vizsgálja a kötet, akiknek írásai számos nyelven jelentek meg. Feltérképezi, hogyan fogadta az idegen nyelvű közönség műveiket, és ezen szövegek

mit jelenthetnek más kultúrákban, illetve az értelmezői közösség kitágulása miként módosítja a magyar nyelven születő művek kontextusát. Számot vet azzal, mely fő kérdések, elvek és gondolatkonstrukciók mentén értelmezi a magyar irodalmat a német, francia, angol-szász, olasz, spanyol, cseh, szlovák stb. közönség. Áttekinti a magyar irodalom közölhetőségének kérdését a fogadó kultúra aspektusából, megvizsgálja azt, hogy például egy-egy magyar alakhoz vagy történethez a fogadó kultúrában fűződnek-e sajátos jelentéstartalmak. Elemzi, hogy a magyar irodalom elterjedése milyen tényezőknek köszönhető.

*A/5, 205 oldal, kartonált
2200 Ft*

Nyelvi álarcok

Tizenhárman a fordításról

Szerkesztette Jeney Éva és Józán Ildikó

Fordítói presztízs, tekintély, bizalom, átírás, újrafordítás, műfordítói hagyomány, hitek, elődök, minták, kritikák, példaképek, maszkos játékok, a szerző és a mű írója, kiadók, pártközpont, irodalmi szempontok és politikai korlátok, a nyelv és a nyelvi álarcok...

E témákat járták körül beszélgetéseik során az interjúk készítői: Bezeczy Gábor, Csehy Zoltán, Farkas Jenő, Jeney Éva, Józán Ildikó, Kőrösi Imre, Lukács Laura, Németh Zoltán és Szöllősi Adrienne.

Akik megszólalnak: Bangha Imre, Csehy Zoltán, Csiki László, Déri Balázs, Kúnos László, Lackfi János, Lator László, Nádasdy Ádám, Parti Nagy Lajos, Rába György, Schütz István, Szepessy Tibor és Tózsér Árpád.

*A/5, 268 oldal, kartonált
2600 Ft*

A műfordítás elveiről

Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény

Szerkesztette Józán Ildikó

A kötet a magyar (mű)fordítás-elméleti gondolkodás történetét követi nyomon, s a (mű)fordítás-történeti visszatekintés szokványos kereteit kitágítva a 20. század meghatározó szövegein és a 19. század emblemikus írásain kívül fontos helyet szentel a 16–18. századnak. Olyan szövegekből (elő- és utószavak, tanulmányok, kritikák, levelek, értekezések, vitairatok stb.) közlünk válogatást, melyek jelentős hatást gyakoroltak a fordítókra vagy a (mű)fordításról való gondolkodásmódra, illetve melyek nagy vitát kiváltó vagy jelentős fordítások és írások kapcsán keletkeztek. A magyar irodalomtörténetnek kiemelten fontos része a fordítással kapcsolatos gondolkodás alakulása, hiszen abban a világirodalom fogalmának körvonalazása, a magyar irodalom identitásának meghatározása is benne foglaltatik, továbbá annak a helynek a kijelölése, amelyet a magyar irodalom nyert el a világirodalom térképén.

*A/5, 502 oldal, kartonált
3900 Ft*

A klasszikusok magyarul

Szerkesztette Hajdu Péter és Ferenczi Attila

A kötetben szereplő írások latin és görög nyelvű szövegek 19. és 20. századi fordításait mint a mai fordítói gyakorlatunk okát és előzményét elemzik. A fordítási eljárások jelen-

tős része éppen a 19. században és éppen az ókori szövegek fordítási gyakorlatában kano-
nizálódott. A tanulmányok részint ezt a folyamatot, részint a 20. században ahhoz képest
bekövetkezett változások körülményeit mutatják be. Természetesen jelentős különbségek
vannak az újabb és a száz évvel ezelőtti fordítások közt mind szókincsben, mind dikció-
ban, a fordítási stratégiák azonban gyakran nagyon hasonlóak, és hasonló a viszony a forrás-
nyelvhez és a forráskultúrához is, ez a viszony pedig nem független attól, milyen szerepet
töltött be a klasszikus antikvitás a magyar kultúrában, a magyar oktatásban és nemzeti én-
képének alakításában.

*A/5, 234 oldal, kartonált
2300 Ft*

Józan Ildikó: *Mű, fordítás, történet*
Elmélkedések

Az irodalomtörténészként, költőként és műfordítóként is nagy megbecsülésnek örvendő
Rónay György nem minden pátosz nélkül jelenti ki: „Hogy nálunk, magyaroknál a fordí-
tás – versfordításról van szó – nem pusztán »fordítás«, adott idegen szöveg értelmileg hű
és pontos visszaadása nyelvünkön, hanem ennél sokkal több: rangos művészet, melyet leg-
jobb költőink műveltek és fejlesztettek úgyszólván tökéletessé (ha ebben a »műfajban«
egyéltalán létezhetik tökéletesség) – ez nemcsak tény, hanem többé-kevésbé közhely is
már.” Majd a következtetést is levonva így összegzi: „valószínű, hogy a fordítás – a vers-
fordítás – talán egyetlen más irodalomnak sem lett annyira »nemzeti műfaja«, mint a miénk-
nek. Mint egyik kitűnő mai költőnk, Vas István mondja: »a leghazafiasabb műfaj“. Köny-
vünk a fordítás, illetve a »műfordítás« fogalmának történetét és elméleteit követi nyomon
a magyar irodalomban a kezdetektől a 20. század végéig, emellett az irodalmi fordítás új
elméleti és történeti koncepciójával is foglalkozik.

*A/5, 387 oldal, kartonált
3500 Ft*

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte
Felelős vezető László András

1200 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

A dolgok poétikája. Gogol bicentenáriuma



BALASSI KIADÓ

Filológiai **Közlöny**

2009 / 3–4.

LV. évfolyam

*A dolgok poétikája.
Gogol bicentenáriuma*

VLAGYIMIR TOPOROV
KOVÁCS ÁRPÁD
MOLNÁR ANGELIKA
DEREK C. MAUS
PRISCILLA MEYER
FARKAS JENŐ
VINCZE FERENC
PÉTER MIHÁLY
SELMECZI JÁNOS

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2009/3–4.
LV. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/I.)

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A dolgok poétikája. Gogol bicentenáriuma

VLAGYIMIR TOPOROV

- A dolog antropocentrikus megközelítésben
(Pljuskin apológiája) 149

KOVÁCS ÁRPÁD

- A *Holt lelkek*, avagy az életidő poémája 170

MOLNÁR ANGELIKA

- Dolgok, nevek, jelölők Ivan Goncsarov
Gogol-olvasatában 195

DEREK C. MAUS

- Ördögök a részletekben:
Gogol és Hawthorne démonai 224

PRISCILLA MEYER

- Mindennapi fantasztikum Gogol *A Nyevszkij Prospekt*
és Hoffmann *Szilveszteréji kalandok*
című elbeszéléseiben 236

Műhely

FARKAS JENŐ

- Az elkel(l)etlenedés avagy a keletiség-irodalom kérdései
Nancy Huston, Molnár Katalin, Dumitru Țepeneag 246

VINCZE FERENC

- Fordítások
Franz Hodjak költészetének értelmezései 256

Recenzió

- Újra az *Anyegin*: olvassuk napjainkban is...
(Péter Mihály) 269

- Anne LOUNSBERY, *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2007.
(Selmeczi János) 275

- Ny. V. Gogol és az orosz irodalom.
Kilencedik Nemzetközi Gogol-konferencia.
Moszkva, 2009. április 1–5.
(Molnár Angelika) 284

- Számunk szerzői 290

VLAGYIMIR TOPOROV

A dolog antropocentrikus megközelítésben (Pljuskín apológiája)¹

I. A dolog és az ember

Az alábbiakban a kultúra „nyelv alatti” szférájához tartozó részéről – azaz a *dologról* – esik szó. [...]

Az archaikus tudat számára a szakrális képviseli a legnagyobb értéket. A szakrális az, ami „kozmozogikus”, vagyis a teremtés *kezdetén* létezett, és ami évről évre felidéződik az adott tradíció legfontosabb *rítusa* által. Ezért kézenfekvőnek tűnik a feltételezés, hogy az eredetileg legértékesebb és a hagyomány értelmét leképező dolog („ősdolog”) *rituális* és szakrális, „kozmozogikus” volt, mivel geneziséét vissza lehetett vezetni a teremtés kezdetéhez. A „rituális” ősdolog kiemelt státusszal és tekintéllyel, valamint kizárólag neki tulajdonítható immanens erővel rendelkezik. Feladatokhoz, pontosabban különleges próbatételekhez kapcsolódó, „kiemelt” helyzetekben *cselekszik* (inkább cselekszik, mint „használják”). Az egyszerű, alkalmankénti, „profán” odafordulás a rituális dolgokhoz bűnös és tiltott cselekedet. Kizárólag olyan esetekben engedélyezték, amikor már minden egyéb eszköz felhasználtak, és nem maradt más megoldás. Tulajdonképpen ez a rítus szerepe is: olyan cselekvés, aktus, *tett*, amely egyszerre szemben is áll a szóval és a gondolattal, és ugyanakkor hármas egységet (*gondolat–szó–tett*) is alkot velük. Ez közvetlenül összefügg az „ősdolog” problémájával. A dolog mint a tett-cselekedet eszköze a hasonló értékrendet követők számára nem különülhet el a rituálétól, és nem profanizálódhat. A kozmozogikus teremtés tett, tetsorozat, „feladatok” egymásutánja. A rítus mint a teremtés megidézése magán viseli annak nyomát és követi logikáját: minél „erősebb” a dolog, annál rituálisabb, annál „cselekvőbb”. A szak-

¹ Az itt fordításban közreadott szöveg az alábbi tanulmány *szemelvényeit* tartalmazza: B. H. ТОПОРОВ, *Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина)*, in *Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтики. Избранное*, Москва, Изд. «Прогресс», «Культура», 1995, 7–111. A gondolatmenetet igyekeztünk megőrizni: a rövidítések a nagyszámú idézetet és jegyzetanyagot érintik. Szögletes zárójelben az orosz kiadás lapszámai szerepelnek. [A ford.]

A fordítás az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

rális („fölkötes”) tett megcselekvéséhez szakrális („fölkötes”) dologra van szükség. A „gyöngye” dolog a profán segédeszközökhöz és cselekvésekhez rendelhető, amelyek a hétköznapiaknak, az aktualitásnak, a véletlennek kiszolgáltatottak, vagyis mindannak, ami kívül esik a kozmológiai perspektíván és értékvilágon. Ugyanakkor nem állíthatjuk, hogy az olyan, kifejezetten profán „használati” dolgok, mint a kaparó, balta, vájó, nehezék, kovakő és egyéb „ősfegyverek”, az idők kezdetén ne részesültek volna a rítus szentségéből. Profán lényegük, „hasznosságuk”, kiegészítő funkciójuk jelölte ki kismértékű ritualitásukat és alacsony értékrangjukat. A „gyöngye” cselekvéshez szükséges „gyöngye” dolgoknak megfelelt egyfajta elemi, primitív világ, amelyben az ok-okozati viszonyok minden titokzatosságot nélkülöztek, és túl egyszerűek, nyilvánvalóak voltak ahhoz, hogy szakrálisnak lehessen őket tekinteni.

Am a „gyöngye” és az „erős” dolgok mégis azonos szinten helyezkedtek el a tekintetben, hogy mindkettőt az ember hozta létre, véletlenszerű és feltétlen, egyszeri és állandó, testi és lelki szükségleteinek kielégítésére, valamint bizonyos szempontból mindkettő az ember mint *homo faber* objektív arculatát képviseli. [11–14.]

II. A dolog több mint „dologi” értelméről

A dolog létmódja – Martin Heidegger szavával élve – *dologlétében* rejlik. A dolog dologként létezik, vagy másképp fogalmazva: a *dolog* az, ami dologként létezik, „teszi a dologt”. A dologiság, a „dologlét” nem csupán azt jelenti, hogy valami dolog, dologként létezik, hanem azt is, hogy azzá *válík*, szert tesz saját dologstátuszára, s ebben különbözik a dologszerűtől, mely utóbbihoz nem rendelhető a dologiság „létigéje”, predikátuma. A „dologgá válás” a dologról való *tanúskodás* jelentését is magában foglalja, mert benne tárul fel a dolog léte, minthogy ily módon sikerül dologisága fölé kerekednie – és pedig azért, hogy a dolog *jelévé* alakul át. Következésképpen már egy egészen más tér alkotóelemeként áll elő, amely nem anyagi-fizikai, hanem ideális-szellemi természetű. A szó a nála *alacsonyabb* fokon elhelyezkedő dologra utal, fénysugárként ragadja ki a szótlanúság homályából, de ezúton el is vezet a dologtól a nála *magasabb* szinten elhelyezkedő ideához, miáltal spiritualizálja az adott dologt.

A dolog természetesen nem túlságosan magas státuszú, hiszen a dolog önmagában nem létezik, nem magában álló, csak másodlagos, kiegészítő funkciót hordoz. Az ember állítja elő egy elsődleges (hozzá képest „elsődlegesebb”) valamiből, mint használati tárgyat, amely bizonyos szükségletei kielégítésére szolgál. A dolog elsődleges funkciója „szükség” mivoltában rejlik, bár természetesen ez a meghatározás külsődleges és passzív, mivel exocentrikus irányultságú. A dologra tehát nem önmagában véve és öncélúan van „szükség”, hanem értelemszerűen a dolgon *kívül* álló ember számára. Az ember és célja között helyezkedik el, mely célt az ember a dolog segítségével szeretné elérni annak érdekében, hogy kielégítse valamely szükségletét. A dolog megnevezéseinek a belső formája gyakorta épp a „szükségesség” aspektusát emeli ki: vö. ógörög *χρῆμα* 'dolog', 'tárgy', 'ügy', to-

vábbá 'pénz', 'vagyon', 'eszköz', és általában véve 'mindaz, amit az ember használ, amire szüksége van', a *χρή* 'szükség', 'vágy', 'sors', 'szükségesség' (vö. *sz-tlen* a *εἶσι* 'szükséges', 'kell'), *χρεών*, *χρεώ* 'szükséges', 'kellő', *χράομαι*, *χρήσῃαι* 'szükségét érzi', 'használ', 'felhasznál' stb. esetén (vö. *χρήσῃαι ὕψισιαι* 'áldozatot hoz'). A dolog „szükségessége”, „utilizálhatósága” motiválja az elnevezését is. Az embert a dologban mindenekelőtt a rendeltetése érdekli, a cél, amelyet szolgál, pontosabban amelyet segítségével el lehet érni. Ezzel az irányultsággal függ össze az is, hogy a védikus dolgok megnevezésében a belső motiváció legtöbb esetben felfedi a *causa finalist*, az eleve meghatározott célt (vö. például *sütő* – az, ami a sütéshez szükséges, az a berendezés, amelyben sütni lehet; *élező* – az élezésre, *keverő* – a keverésre, kavarásra, *vágó* – vágásra, *fogat* – befogásra, *fekvőhely* – fekvésre, *ülés* – ülésre szolgál stb.). Jellemző, hogy azokban az esetekben, amikor hiányzik a konkrét jelentésű képző, az elnevezések metanyelvi szinten nagyon eltérő módon, sőt szigorúan véve csak hozzávetőlegesen kapnak magyarázatot ('amiben főzünk', 'amiből iszunk', 'amivel vágunk', 'amibe befogunk' stb.). Ugyanakkor a megnevezések és „logikus” kifejtésük közti viszony rögzítésének a bizonytalansága a nyelvi praxisban kompenzálódik. Így gyakorlatilag mindennemű explikáció egyetlen alapelve vezethető vissza, jelesül, hogy *mire használható*. A válasz: főzésre, ivásra, vágásra, befogásra stb. Az is figyelemre méltó tény, hogy a *causa materialis* (a dolog anyagi oka) vagy a *causa formalis* (a dolog formai oka) elvén alapuló megnevezések az archaikus kultúrákban, ahol jóval egységesebb, letisztultabb a névadás módja, vagy sokkal ritkábban fordulnak elő, vagy explicitebb módon szerveződnek (hasonlóan ahhoz, mint a *homokozó*, *bádogdoboz* stb., lásd *kesztyű*, *lábbeli*, *nyakörv*, *fülvédő* stb. vagy *nyalóka*, *tüskés ember*, *levél*, *palló*, *kerítés* stb.).

Nem kevésbé figyelemreméltó az is, hogy a *causa efficiens*, a mozgató, létrehozó ok, vagyis az, aminek a cselekvése produktumot, kész dolgot (általában *nomen agentis*) hoz létre, gyakran nem tükröződik az archaikus hagyomány által generált dologmegnevezésekben. A dolgot a nyelv nem úgy rögzíti, mint amit „a kovács, a fazekas, az ács vagy a takács stb. előállított”. A dolog *rendeltetése-funkciója* sokkal erősebben motiválja a dolog megjelölését. Ebből következően a megnevezések rugalmas, képlékeny, mobilis módon, nemritkán szinte tükröppontossággal rögzítik a *causa finalist*. Az effajta elnevezések különösen informatívak. A szó belső lényegét és az általa jelölt dolog rendeltetését ezek a megnevezések mintegy *felfedik*, előhívják rejtekükből, s ezáltal tulajdonképpen megteremti a jelölő szó és a jelölt dolog közötti különösen szoros és intim viszonyt, ami elsősorban a világ szerkezetét alkotó „dologi” rétegre jellemző.²

Így valósul meg a cselekvés, amelynek eredményeképpen a nyelv a szó, a megnevezés, a dolog *neve* segítségével *felfedi*, a megnevezés aktusában *felszínre* hozza a dolog rendeltetését – a névadó megszólalásaktusa segítségével, amely számos archaikus hagyományban (az indoeurópaiakhoz hasonlóan pedig magában a nyelvi formában is) felidézzi a név konceptusát megalapozó eszmét, amely pedig a „belsőbe-he-

² Vö. AQUINÓI SZENT TAMÁS létfogalmával.

lyezetttségre”, „el-rejtettségre”, eltitkoltságra vonatkozik (vö. indoeurópai **en(o)m̥-*, **onom̥-*, **nom̥-*). Az adott szembenállás kontextusában a név, annak értelme nem más, mint az, ami benne rejtőzik, benne van elrejtve, s ami, ha engedik felszínre kerülni, a *nyitottságba* elő-jönni, az igazság eseménye lesz (vö. ἄληθεια ’igazság’, szó szerinti értelemben ’el nem rejtett’, vö. e szó formájának és jelentésének az értelmezését Heideggernél (HEIDEGGER 2004, 115–116). Mindenesetre a párhuzam egyfelől az önmagában vett név és – másfelől – a feltáró megnevezés aktusa között, az igazság eredendő állapota (úgymond a ἄληθεια, vö. ληϋη ’elfeledettség’, a ληϋω, λανϋανω ’rejtett, elfeledett, észre nem vett’ esetén) és a feltárulása között, nem tekinthető véletlennek. Annál is inkább, mivel alapját a rejtett és a nyílt, s bizonyos szempontból a hiány és a jelenlét, a nemlét és a lét, a *sem-mi* és a *valami* fundamentális szembenállása képezi. A dolog és a technika mint a dolgok lét-re-hozásának a mestersége-művészete (τεχνη – techné), egyidejűleg és elválaszthatatlanul mint az „igazolódásnak” a módja, feltárja mind a dolognak, mind a technikának a valódi jelentését. Lehetővé teszi *létünknek* a megnyitását a dolog és a techné (létrehozás) lényege felé, hiszen e feltárás nélkül nem tudnánk szabadon viszonyulni hozzájuk. Az a különbség, ami a lényeg *számunkra*, a létünk számára való szokványos felfedése és a létünknek, saját létünknek a *dolog lényege* felé törő, nem szokványos feltárulása között érzékelhető, jól tükrözi a gondolkodásunkban és a szemléletünkben bekövetkezett fordulatot, amelynek köszönhetően a dolog tulajdonképpen kilép örök elátkozottságának és eldologiasodottságának állapotából.

E fordulat lényege abban áll, hogy a dolog, mintegy kiszabadulva alárendeltségéből, „kiegészítő”, használatieszköz-szerepéből, passzivitásából, arra készíti az embert, hogy a dolgot önmagáról kérdezze: „valójában mi a dolog?” – ahhoz hasonlóan, ahogy azt kérdezik: „valójában mi az igazság?” Az ember abban a tévhitben leledzik, hogy ő teszi fel *szabadon* ezt a kérdést a dolognak, vagy hogy a kérdést nem is annyira a dolog felé, mint inkább önmagához intézi. Ha azonban elismerjük a dolog létének a jelenvalóságát („meglétét”), úgy ez a megközelítés egysíkú lesz. Kétségtelen, hogy a dolognak van saját sorsa, amelyben ő kényszeríti rá az emberre az akarátát, és a dolgok „antropocentrikus” megközelítése egyáltalán nem zárja ki az emberhez való „dologcentrikus” viszony tételezését. Nemcsak azt állíthatjuk tehát, hogy „minden dolognak mértéke az ember”, hanem bizonyos tekintetben ennek a fordítottja is igaz: „minden embernek mértéke a dolog”. Ez különösen szembetűnő Prótagorasz tételének heideggeri értelmező fordításában: „Minden dolognak (az ember számára szükséges és megszokott, ezért őt állandóan körülvevő, kéznél levő dolognak, χρηματα, χρησῶαι) mértéke az egyes ember: a jelenlévőknek – mert úgy léteznek, hogy jelenvalók; a nem létezhetőeknek pedig azért, mert nem jelenvalók” (vö. ГЕЙДЕГГЕР 1986b, 49–51). Ebben az esetben elengedhetetlen megszabadulnunk a tétel újkori európai sablonjaitól és eljutnunk egy másfajta, a görög eredeti szerinti megértéséig, amelyben nem az átlagemberről van szó, aki „objektíven” megadja minden dolognak a mértékét, hanem a konkrét, egyes emberről (vö. Platon: *Lakoma*, Arisztotelész: *Metafizika*). Más szóval, a mértéket nem abszolútként vagy egységes normaként kell felfog-

nunk, hanem mint egyfajta korlátozást, amelyet az okoz, hogy ez a mérték nem mindenre és nem típusra, hanem egy adott individuumra vonatkozik, arra, aki a dologról ítél (vö. ГЕЙДЕГГЕР 1986b, 112–113).

Tehát minden dolognak a mértéke a konkrét, adott ember. És fordítottja is igaz: minden embernek a mértéke a konkrét, adott dolog – a dolog csak ebben a minőségében hozza közelebb hozzánk a világot, természetesen az ember közreműködésével. „Mikor és miként jönnek el dolgokként a dolgok? A dolgok nem az ember csinálmánya-*í* [Machenschaft-*en*] által jönnek el. A dolgok azonban a halandók éber őrködése [Wachamkeit] nélkül sem jönnek el. Az első lépés az ilyen éber őrködés felé a csak képzetalkotó, azaz magyarázó gondolkodásból a hálásan rá gondoló [andenkendes] gondolkodásba való visszalépés” (HEIDEGGER, 2000, 70). A Heidegger által értelmezett világ nem dolgok, tárgyak vagy jelenségek összességéből áll, hanem olyan fény, amely a rejtőzködés sötétségéből kiszakítja őket, az a létezésben történő megvilágosodás, amely a világot a „lét igazságaként” engedi érzékelni. Ez nem diszkurzív módon megfigyelő és magyarázó, hanem afféle membrán-tanút igényel, annak „nem rideg” közelségét, mivel „mihelyt az emberi megismerés egy idevonatkozó magyarázatot kíván, az a magyarázat <nemcsak hogy> nem lépi túl a világ létezését [Wesen], hanem a világ létezése [Wesen] alá esik le” (HEIDEGGER, 2000, 69). Az, ami „a világ mint olyan eseményében, a dolog dologlétében távolról hírt ad magáról a létezésnek a közelsége” (ГЕЙДЕГГЕР 1986a, 89), és új kontextust teremt, amelyben meg kell érteni a dolog, az „erős” pozícióját, a „fordulatot” (die Kehre), ami a *veszélyt* (die Gefahr)³ hirtelen *menedékké* alakítja át, megvilágítva a létezés lényegét, igazságát.

A „mi is ez?” kérdése eredendően és lényegileg a dologra vonatkozik. Ez a kérdés kétlépcsős, és a természete is kettős (általános és konkrét-egyedi). Mint általános kérdés általános választ tételez, ami a *valamire* vonatkozik, ráadásul ez a *valami*, bármennyire is széles spektrumon helyezkedhet el, nem azonos a *mindennel* – *mindennel*, *ami csak van*, amit Gogol annyira kedvel. Mint konkrét kérdés, a „mi is ez valójában?” konkrét választ feltételez – ajtó, kancsó, asztal, könyv, stb. Mint már említettük, a „valami” (vagy *mi* mint a hasonló *mi?* kérdésre adható lehetséges válasz; vö. *mi?* – *valami*) a tulajdonképpeni dologot mint lényegét, mint „*mi-ség*”-et jelenti (vö. *quidditas* a középkori skolasztika által használt latin nyelvben: *quid* 'mi', 'az, ami valami') (vö. CASSIRER 1929; valamint HEIDEGGER 2004). Arisztotelésznél ez a névmás még egy tagot tartalmaz. Mi is áll szemben ezzel a „valami”-vel, még ha nem is abszolút szigorúan és szimmetrikusan, de legalább mint egyszerű utalás a másik oldalra? A *Semmi*. Értelemszerűen szorosabb szembeállításnak tekinthetjük a *minden-semmit*, de jelen esetben egy másik oppozíció lényegesebb, a *valami-semmi*, ahol, ha eltekintünk bizonyos nüanszoktól, tulajdonképpen másik két ellentétpár elemei keresztezik egymást, mégpedig a jelenlét (meglét)–hiány, illetve

³ A „Die Kehre”, „Die Gefahr”, mint a „Das Ding” és a „Das Gestell” Heidegger 1953-ban tartott előadásainak a címe, amelyek először 1954-ben jelentek meg *Die Frage nach der Technik* (Kérdés a technika nyomán) címmel.

a „bizonytalanság, határozatlanság”–„bizonyosság, meghatározottság”. A dolog szférájához tartozó *valami* és a dologit magába nem fogadható jelölőjeként fellépő *semmi* szembeállítását nyelvileg is motivált. Vö. egyfelől a gót *waihts* ’dolog’, ’anyag’, mint a görög *πράγμα* és *εἶδος* fordítása, másfelől a *ni... waiht...* ’semmi’, amely megfelel a görög *οὐδέν* és *μηδέν* szavaknak (vö. az alábbi összefüggésben: Máté 10,26: „Ne féljeteek hát tőlük! Hiszen *semmi sincs* elrejtve, ami nyilvánosságra ne kerülne”). Ha figyelembe vesszük a gót *waihts* és az orosz *вещь* ’dolog’ genetikus azonosságát (mellesleg utalhatunk arra a fordulatra, hogy *ez nem dolog*, vagyis *semmi*, vagy legalábbis *valami*, ami nem érdemel valamiféle = semmiféle figyelmet), el kell ismernünk, hogy a *dolog* (mint „mi-ség”, *valami*) és a *nem dolog* (mint *semmi*) szembeállítása alkalmas arra, hogy leírja a világ fundamentális szerkezetét. Jelesül a *valami-dolog* és a *semmi-nem dolog* közelségét, sőt a *dolog* és a „dologság” kiemelését a *semmibe*, mintegy annak ítéletére bízását, amelyet ez a „minden alapot nélkülöző alap”, ez a feneketlen szakadék mint alap hajt végre a „dologi” világ fölött (vö. Eckhardt mesternél: „Ö grundelöse tief apgrunt, in dîner tiefe bistú hôch, in dîner hôcheit nider!”). [...]

III. *Pljuskin* apológiája

A dolog, épp ellenkezőleg, kívül esik a természetén és a természet rendjén; az ember mesterségesen *gondolkodó keze* állítja elő, s az alkotása során a dolgot „antropocentrikus” elveiből kiindulva tanítja be. Az ember beemeli a dolgot a megfelelő „dologi” sor evolúciójába, a „fajok” túlélésért folytatott küzdelmével egyetemben, szelektálja, fejleszti, felruhazza a cél fogalmával, megtanítja a legalapvetőbb cselekvésekre, amelyeket önmagától kölcsönöz vagy amelyek folytatják, kiegészítik őt. „Megfertőzi” a dolgot a „rációval”, azokkal a képességekkel és képességhalmazzal, amelyek néha oly nagy mértékben meghaladják az emberét, hogy a dolgok felszabadulnak az ember gyámsága alól, ellenőrizhetetlenné és kiszámíthatatlanná válnak, legalábbis a közvetlen és pontos ellenőrzés alól kicsúsznak (vö. a dolgok „lázasának” folklór- és irodalmi motívumával). Ekkor a dolog már szert tesz bizonyos fokú összetettségre, úgymond „gondolkodóvá” válik, s ebben a minőségében maga alá rendeli az egyre inkább „eldologiasodó” kezét. A fentiekből következik, hogy a dolog (és csak a dolog) függ így az embertől, a „szülő-apjától”. Kezdetől fogva magán viseli az ember keze nyomát, a „részét”, és idővel egyre adekvátábban és hatékonyabban lesz tekintettel az ember szükségleteire, ezúton is növelve „emberalkatú” státuszát. A kiszolgáltatott és szótlan dolog az ember oltalmába bújik, mintegy számít a támogatására. Ha nem reagálunk rá, nem viszonzozzuk ezt a mozdulatot és „szándékot”, ha nem számít, mi lesz a sorsa a dolog „emberi” vonatkozásainak, megnehezítjük az ember és a dolog viszonyát, mérsékeljük a dologban az „emberi”-t, és mi magunk, emberek is eldologiasodunk. Nagy veszteséget jelent az ember és – mint kötelessége és gondoskodása tárgyát képező, s ezért vele korrelatív viszonyba került – dolog számára az, ha már nem érezzük a dolognak a közelségét. A dolog „melegségének” érzékelése tükrözi az

ember dologhoz való viszonyulásának a melegségét, és ez nemcsak azt a viszonyt jelöli, amelyben az ember fentről, Istentől van megszólítva, hanem azt is, amelyben lentől, a dolog szólítja őt meg. Isten úgy szólítja meg az embert mint Atya. A dolog úgy hívja, mint gyermek az apját, akire szüksége van.

Nincs még egy író az orosz irodalomban, aki olyan erősen érzekelte volna ezt a dolog általi megszólítottaságot, mint Gogol. Úgy élte meg, mint egyfajta univerzális, folytonos, kitartóan követelőző, szinte már megszállott állapotot, amely az orosz térségekből eredt, és az orosz népdalhoz kötődött, ami kifejezte ezeket a térségeket, azok lelkületét és a szellemiségét. A dolog Oroszország „lakatlan térségeinek valamennyi lélektelen tárgya” (GOGOL 1996, 111), s végezetül, az író kedvenc szavajárása szerint – melyet e térségek másik nagy ismerője, Andrej Belij *Gogol mestersége* című könyvében elemzett –, „minden, ami csak van”, odafordul az íróhoz, várakozón és szemrehányón néz rá, mintha ő lenne a hibás az elhagyatottsága és elhanyagoltsága miatt az orosz élet pusztaságában; válaszra vár, egy szóra, amely megmagyarázná létezésének és rendeltetésének a titkát (lásd ГЕПИЛЕВ 1909, 161). „Oroszország! Oroszország! Látlak én innen, ebből a csodás, gyönyörű messzeségből. Szegényes, sivár, zord itt az élet. [...] Mi hát az az érthetetlen, titokzatos erő, amely engem hozzád vonz? Miért cseng a fülemben szüntelenül a térségeidet szélteben-hosszában betöltő, egyik tengertől a másikig áradó bánatos dalod? Mi van ebben a dalban? Mi van benne, ami úgy hív, úgy zokog, oly szívhez szóló? Micsoda hangok azok, amelyek oly fájdalmas gyöngédséggel simogatnak, úgy átjárják szívemet-lelkemet? Oroszhon, mit kívánsz te tőlem? Miért nézel rám így? És minden, ami csak van benned, miért fordítja felém tekintetét olyan várakozóan? [...] Mit jövendöl ez a végtelen térség? [...] És elfog az áhítat; ez a végtelenség, titokzatos erővel tölti meg a lelkemet, természetfölötti, látnoki képességet ad a szememnek: ó, Oroszország! milyen ragyogó, nem sejtett csodák földje vagy te!...” (GOGOL 1974, 146–147). Minden a szerzőre tekint, s ő is odanéz mindenre. Az egymásra irányuló tekintetek összekapcsoltsága határozza meg egyelőre a legfontosabbat az üres terek, lakatlan térségek struktúrájában: a fény-érzékelő, látó természetüket. A *Válogatás barátaimmal folytatott levelezésemből* című gyűjteményben található *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán* című írásában Gogol a kritikusok számára magyarázza a szerzői ént hatalmába kerítő „érthetetlen érzések”-et: „miért, mitől érzi úgy, hogy szinte minden, ami csak Oroszországban található, az élőtlől az élettelenig, reá emelte tekintetét, és vár tőle valamit. [...] Ez az érzés máig bennem él. Mind a mai napig nem tudom elviselni dalaink ama fájdalmas, gyötrő hangjait, amelyek a határtalan orosz térségeken szállnak tova. Ezek a szavak a szívem körül kavarnak, és csak csodálkozom, hogy őket hallva miért nem érzi mindenki ugyanazt. Azt, akit ezeknek a néptelen, mind ez idáig lakatlan és kietlen térségeknek a láttán nem fog el szomorúság, aki dalaink fájdalmas hangjainak hallatán nem tesz fájó szemrehányást önmagának – éppen önmagának –, az már vagy úgy végezte a kötelességét, ahogyan kell, vagy lelkében nem orosz.” Majd később arról, hogy I. Péter uralkodása után, aki „az európai felvilágosodás fényével felnyitotta szemünket [...], de mind a mai napig olyan kihaltak, bánatosak és lakatlanok térségeink, olyan néptelen és barát-

ságtalan minden körülöttünk, mintha eddig nem otthon, nem a saját szülőházunkban húztuk volna meg magunkat, hanem megálltunk volna valahol hazátlanul az országúton [...]” (GOGOL 1996, 108–109).

Az utóbbi szavakból talán sok másnál érthetőbb, milyen helyzetben van Gogol, és milyen gondok aggasztják. A legfontosabb, hogy ezek a végtelen térségek *lakatlanok*, vagyis üresek, rendezetlenek, kietlenek, barátságtalanok, ezért keltenek a szerzőben szomorúságot, bánatot, félelmet és rettegést (vö. GOGOL 1996: *Oroszország aggodalmai és rettegései. Szerzői önvallomás*). Be kell rendezni *saját házunkat*, *be kell rendezkedni* a „szülőházunkban”, *otthonossá* kell azt tenni – úgy, hogy benépesítjük „mindennel, ami csak van”, „az élőtől az élettelenig”, családdal, rokonokkal, hozzátartozókkal, a mindennapi életünket kísérő és segítő társakkal, vagyis háztartási eszközökkel, dolgokkal. Csak ily módon válik a „lakatlan térség” értelmessé, szervezetté, feltöltötté. A dolgok pedig, amelyek „várakozón és szemrehányón” emelték tekintetüket a szerzőre, arra az emberre, akiben mintegy megéreztek a demiurgoszt, a teremtet „alapító”-t, végre rátaláltak helyükre, belakják igazi otthonukat, megszüntetve ezzel az ember tériszonyát, azét az embert, aki eddig egyedül volt a végtelen térségekben. Tulajdonképpen a terek elrendezése-kitöltése jelenti a berendezkedést, „el-ház-iasítást”, amihez hozzátartozik a letelepedettség, és ami elképzelhetetlen vándoréletmód esetén (*uo.*). Ebből a szempontból vajon az egész *Válogatás* nem igazi berendezkedés, a „Házirend”⁴ megalkotása a családra, a gazdálkodásra, a gazdaságra, az oktatásra, az erkölcsökre és a vallásra vonatkozóan? És a szerző által oly nagyra értékelt „szolgálat” vajon nem ugyanezt a „berendezkedést” jelenti-e? Vajon Gogol egész élete nem arra irányuló kísérlet volt-e, hogy megértse, *miképpen* lehet belakni és szülőházzá alakítani ezeket a végtelen térségeket? Az író vándorlásai több szempontból magyarázatot adnak eme általa vállalt különleges misszió lényegét, a küldetés kudarcait, s végül egész munkásságának általános irányultságát illetően.

A gogoli vándorút lényege az, hogy „mindent, ami csak van” *meglássunk*, s miután megláttuk, *megértjük*. Ez a fürkésző tekintet átfogó és éles volt: Gogol szeme sok mindent és kivételesen differenciált, tagolt részletekben látott. Azt is észrevette, hogy ez a „minden, ami csak van” válasz és viszonzás reményében órá szegezi a tekintetét (lásd АННЕНСКИЙ 1979, 19–20). Azonban ez a nem mindennapi látás eleve fogyatékos volt, számos tekintetben deformáló hatással bírt, úgymond elembertelenített, elgépiesített, elpusztított. Az emberi arcot gyakran megmerevedett maszknak, a primitív szintjére süllyedt groteszk figurának látta. A dolgok Gogol szemével közvetítve a rossz végtelenség körébe zártak, elvesztették legfőbb rendeltetésüket, az ember számára nélkülözhetetlen voltak, megszűnt aurájuk, melegségük, amelyet az emberi szférával történő érintkezés hoz létre. Egyszerűen,

⁴ Szójáték. A Domosztroj (Házirend) a patriarkális orosz családi életre vonatkozó szabályok gyűjteménye a 16. századból. Gogolt hasonló stílusa, rendszere és a cári rezsim hármasszempontjainak tekintett „pravoszlávia, egyeduralom, népiség”-et idéző nézetei miatt támadták a *Válogatás* megjelenése után. [A ford.]

az arc is és a dolog is csak veszített e látásmód hatására, elveszítette legjobb tulajdonságait. Ámbár, meglehet, nyert is rajta, mégpedig azt az éles rajzú ábrázolásmódot, amellyel kiemelte egyebek mellett a tökéletlent és alacsonyrendűt is. Gogol tudatában volt különleges írás- és látásmódjának, annak ellenére is, hogy elfogult optikai szenvedélyét olykor igyekezett sajátos körülményekkel magyarázni. A *Holt lelkek* második részének elején így ír: „Mi értelme csak a szegénységet ábrázolni, mindig csak a szegénységet, meg életünk tökéletlenségét, a birodalom távoli vidékeiről, eldugott zugaiból ráncigálva elő az embereket? De hát mit tehetünk, ha egyszer az írónak *olyan a természete*, hogy belebetegedve saját tökéletlenségébe, már *nem képes mást ábrázolni, mint szegénységet*, mindig csak szegénységet, meg életünk tökéletlenségét a birodalom távoli vidékeiről, eldugott zugaiból ráncigálva elő az embereket” (GOGOL 1974, 165).

Nem elég annyit mondanunk, hogy az ábrázolás objektív hatósugarába valahogyan kizárólag csak a szegénység és a tökéletlenség kerül. Néha az a kételyünk támad, vajon ezek a jegyek nem magát az „objektívet” jellemzik-e, amely – mint a megkopott („szubjektív”) tükör – nemcsak gondosan megfigyeli a „szegénységet” és a „tökéletlenséget”, hanem – a szerző akaratától függetlenül – át is alakítja, elferdít „mindent, ami csak van”, és mindent, amit csak lát. Más szóval, az a gyanú kísérthet, hogy az észlelési mechanizmus és a szerző által alkalmazott kód életművének ezen a pontján szándékosan ferdítő, ráadásul ez a ferdítés a lelkiség, szellemiség, emberiesség megszüntetésének a jegyében történik. Ha úgy tetszik, az ábrázolás formális jegyeit teszi hangsúlyossá, amelyeket a szerző felismert, de a kutatók hosszú ideig, de legalábbis Rozanov előtt, figyelmen kívül hagytak. Amikor Sz. T. Akszakov felidézte, ahogy Gogol baráti körben felolvasta a *Holt lelkek* első részét, láthatólag elcsodálkozott, miképp összegezte röviden a szerző a hallgatók elégedett reakcióját: „No ezt jelenti, ha a festő az utolsó ecsetvonást is elhelyezte a képén”. A csodálkozást valószínűleg az váltotta ki, hogy az élet „objektív” anyagának mint *képnek* a reprezentálása a természet utáni, másoló „rajzolás” módszerével történt. Rozanov a gogoli módszer, „technika” e sajátosságait kiemelve építette föl interpretációját. „Ezen a képen egyáltalán nincsenek élő személyek, csak apró viaszfigurák. Ezek viszont olyan mesteri módon grimaszolnak, hogy sokáig azt várjuk, nyomban megmozdulnak. De nem, mozdulatlanok [...], az egyetlen élő személy az ellenzős sapka, amely élni akar, ám még ő is időben visszafogja magát. [...] Jusson eszükbe Pljuskin! Igazán rendkívüli alak, de nem azért, mert eredeti a koncepciója, hanem azért, mert eredeti módon van megalkotva. [...] Mindegyikőjük (a többi alak – beszűrés V. T.), akár Pljuskin, unikálisan jött létre, oly módon, ami egyáltalán nem rokonítható a természetes születéssel. Szavak viasztömegéből lettek összegyúrva és ennek a művészi módszernek a titkát egyedül Gogol ismerte. [...] Megvannak nála az *ember beszűkítésének és lekicsinyítésének az eszközei*” (РОЗАНОВ 1891). Gogol is erről beszélt, csak más szavakkal, életének és munkásságának a kontextusában. A *Szerzői önvallomása*ban ekképp fogalmaz: „A szolgálat gondolatáról sohasem tettem le. Mielőtt az írói mesterséget választottam volna, számtalan hivatalt és foglalkozást kipróbáltam, hogy megtudjam, melyikre vagyok a leginkább alkalmas közülük, de nem voltam elégedett

sem a munkámmal, sem magammal, sem pedig a feljebbvalóimmal. Akkor még nem láttam, hogy milyen sok minden hiányzik belőlem ahhoz, hogy úgy szolgáljak, ahogy akartam. [...] Amikor azonban megéreztem, hogy az írói mesterséggel állami szolgálatot is végzek, mindennek búcsút mondtam: legelőbb hivatalaimnak, aztán Pétervárnak, majd a szívemhez közel álló személyeknek, végül magának Oroszországnak, hogy messze, mindentől visszavonultan eldöntsem, hogyan folytassam, hogyan végezzem úgy a munkámat, hogy azt bizonyítsam vele, hogy én is polgára voltam hazámnak, és szolgálni akartam. Minél jobban átgondoltam írásomat, annál inkább éreztem, hogy az valóban Oroszország javára válhat. Minél alaposabban elmélyültem benne, annál inkább beláttam, hogy a jellemeket nem véletlenszerűen kell felhasználni, úgy, ahogy az utamba kerülnek, hanem olyanokat kell kiválasztanom, amelyeken észrevehetőbben nyilvánulnak meg igazán ősi, nemzeti tulajdonságaink. Műveimben az orosz természetnek főként azokat a jellegzetes vonásokat igyekeztem bemutatni, amelyeket még nem mindenki értékel elfogulatlanul, főképpen azokat a rossz tulajdonságokat, amelyeket még nem gúnyoltak ki, és nem győztek le az emberek. Szerettem volna ide egybegyűjteni néhány egyértelmű pszichológiai jelenséget, beleszőni azokat a megfigyeléseket, amelyeket titokban régtől fogva végeztem olyanokon, akiket – magam is érezve az anyag kiforratlanságát – addig nem tűztem tollhegyre. [...] Ettől kezdve sokkal inkább, mint bármikor azelőtt, az ember és az emberi lélek vált megfigyeléseim tárgyává. [...]

Mihelyt lezárult bennem ez az állapot, és a vágy, hogy megismerjem az embert, javarészt beteljesült, új, erős vágyakozás született lelkemben; meg akartam ismeri Oroszországot. Ismerkedni kezdtem emberekkel, akiktől tanultam valamit, és tájékozódni próbáltam tőlük arról, hogy mi zajlik hazánkban. Főleg olyan tapasztalt, gyakorlatias, minden rangú és rendű honfitársammal igyekeztem ismeretséget kötni, akik érdeklődtek Oroszország minden zavaros ügye iránt. [...] Ez óhatatlanul szükségesnek látszott az olyan író számára, aki az élet különböző területeiről választja a szereplőket műveihez. Ha nem tartod elmédben minden kötelességét és kötelezettségét annak a személynek, akit megrajzolsz, nem tudod úgy *megjeleníteni*, ahogyan kell, hűen, és emellett úgy, hogy valóban tanulság és minta legyen mindenki számára. Éppen ezért igyekeztem levelezést folytatni, akik közölhettek velem valamit. Másokat arra kértem, hogy vázoljanak fel portrékat és jellemeket – olyanokat, amilyenek csak az útjukba kerülnek. Persze erre nem azért volt szükségem, mintha nekem nem lettek volna jellemeim vagy hőseim. [...] csak ahhoz kellett, amihez a *festőnek* a természet utáni *vázlatok*, aki végül a saját elgondolása alapján festi meg a teljes *képet*. Nem másolja át ezeket a rajzokat, de teleaggatja velük a falakat, hogy a szeme előtt legyenek, hogy ne vétsen semmiben a valóság, az idő vagy az ellen a kor ellen, amelyet választott. Én soha semmit nem alkottam csupán a magam *fantáziája* alapján, és nem is volt meg ehhez a tehetségem. Nekem csak az sikerült jól, amit az életből, az általam ismert tényekből merítettem. Bármelyik szereplőmet is csak akkor tudtam kitalálni, amikor megmutatkoztak számomra külsejének *legapróbb* részletei is. Sohasem az egyszerű másolás jegyében *rajzoltam* portrékat, hanem azokat mindig megalkottam, de alapos *megfontolás*, nem pedig a *fantázia* alapján. Minél több tényezőt vettem számításba,

annál hitelesebbre sikerült az alkotás. Nekem jóval többet kellett tudnom minden más írónál, mert ha csak néhány részletet is elhagytam, nem vettem figyelembe, a hazugság sokkal nyilvánvalóbban megmutatkozott, mint bárki másnál” (GOGOL 1996, 308–316).

Gogol tehát, saját bevallása szerint, csak úgy tudott dolgozni, vagyis „megragadni az embert” (lásd „kitalálni a szereplőt”), illetve „megrajzolni a portréját”, ha elképzelte „külsőjének a legapróbb részleteit is”, azokat az „apróságokat és *detail*okat”, amelyek rendeltetését épp azok voltak képtelenek megérteni, akikhez az író e „részletek” miatt fordult. Mit jelent ez a beállítódás a részletekre, ez az olthatatlan vágyakozás irántuk? Mindenekelőtt olyan mértékű differenciálást, amely megbontja a részek és az egész harmonikus viszonyát és szerves összefüggését; a részek különválnak, elszigetelődnek, szétforgácsolódnak, elvesztik az „egész” kontextusában nyert értelmüket. Ebben a vonatkozásban beszélhetünk egy olyan új és félelmetes destruktív erő megjelenéséről, amely két irányban bomlasztja szét az egészt. Ez a két irány ugyanakkor egymástól függ s egymással fordítottan arányos: minél erőteljesebb az egész szétagulódása és szétesése, következésképp minél inkább megsokszorozódik az elvesztett egység szétválasztott „örökösének” a száma, annál visszafordíthatatlanabbá válik az értelemvesztésük is. A testi, anyagi, dologi *túlteltettség* következménye az értelemvesztés, ami végső soron ennek a túlteltett, beszűkült és kényelmetlenné vált térnek a szemantikai *kiüresedéséhez* vezet, ahol már semmi sincs, csak az értelem, vagyis az ember által elhagyott dolgok, a túlhalmozott dologság világa, amely kaotikus, pusztító és valóban pokoli csapást jelent. Ebben veszejt el magát halála előtti őrjöngése során egy másik művész – Csartkov – is, akinek az alakjába a szerző önmagából projektált számos rejtett gondolatot, amiről csak ő maga tudott: „Az ágyát körülvevőket mind borzalmas *portréknak* nézte. Az a portré *megkettőződött, megnégyszereződött* a szemében; úgy rémlett, mintha minden falat teleaggattak volna portrékkal, amelyek most mind őreá szegzik mozdulatlan, eleven szemeiket” (GOGOL 1948, 42).

Az arckép „mozdulatlan, eleven szeme” Gogol jellegzetes, az „élőt” és az „életelent” összekapcsoló szintézisének az egyik változatát képviseli. Ez érvényes a *Holt lelkek* szereplőinek többségére, akiket éppen e sajátosságuk következtében lehetetlen megszeretni vagy meggyűlölni, akik önmagukban véve képtelenek részvétet vagy együttérzést, szánalmat vagy gyanakvást, elégedetlenséget, elutasítást, rosszállást vagy elfogadást kiváltani, feltéve, hogy az olvasó nem esik abba a csapdába, hogy fetisizálni kezdje ezeket az alakokat, s nem szűnik meg számára a „kép” és az ember közti határ, akár „művész”-létében is.

A gogoli látásmód „hiper-analitikus” természete megfelel e legbenső, úgymond ideológiai beállítódásainak, amelyeket az író axiomatikusaknak tekint, és nyilvánvaló, hogy valamely született rendellenességből fakadnak. Ezt legáltalánosabban úgy határozhatnánk meg, mint az érzékelhető világ „helyes” megértését biztosító módozatok hierarchiájának, a befogadás „rendjének” a defektusát. Ezért kell feláldoznia az egészt az egyre sokszorozódó és értelmetlennedő részei érdekében. Gogol mindent a „részletre” tesz fel, s úgy véli, minél „apróbb” a „részlet”, minél inkább elkülönül az egésztől, minél jobban érzékelhető önmagában vett valósága,

annál *tisztább* a tapasztalás, annál *teljesebben* és *pontosabban* lehet „megragadni az embert”, s következésképpen az egészt. Az érzékelés defektusából fakadóan azt gondolhatnók, hogy Gogol, aki a „portré” vagy a „kép” megalkotása során alulról építkezett, nem ismerte fel, hogy az élettelen csak az élő, a dolog csak az ember, az álarc csak az arc hátterében nyilatkozhat meg, hogy az élő, az ember, az arc ontológiai és gnoszeológiai szempontból is megelőzi az élettelen, a dolgot és az álarcot. Ez utóbbiak ugyanis csak a megelőlegezettségük fényében jutnak „lét”-hez, és ez a „lét” jelentését csak a *fentről* sugárzó fénytől kapja. A dolgot nem az embertől való elszakíttóságában, hanem épp ellenkezőleg, a vele való szoros összefonódásában, kizárólag általa látjuk helyesen. Nincs veszélyesebb annál az illúziónál, hogy „egységes” módszerrel megismerhető a dolog és az ember. Az író hatalmába kerítette ez az illúzió, és ahhoz a fogadóbeli „sokszorosító-elferdítő” tükörhöz vált hasonlatossá, amely „két szem helyett négyet mutat, arc helyett pedig valami lepényt” (GOGOL 1974, 40). Minél több szemmel látott, vagyis minél jobb „megfigyelővé” („éber őrzővé”) vált Gogol, annál inkább elveszítette az általa ábrázolt *másiknak* az *arcát*, amelyekre emlékezett és amelyeknek a megmutatására törekedett, de amelyik, mint egy rémálomban, az író szólítására csak kaotikus „kvázi helyettesítők” – maszkok sokaságának a megteremtésével válaszolt.

A megfigyelésre való tudatos beállítódás, amelyet a vele született „értelmes”, éles szem következetesen megvalósított, volt az író másik veszélyes illúziója, amely az egész szellemiségétől a részek materialitásához irányította. Annak idején Pavel Annyenkov, aki maga is alapos megfigyelő, s ráadásul Gogol jó ismerője volt, megjegyezte, hogy „soha, még az átszellemült és heves viták során sem tűnt el arcáról az állandó, mintegy *hosszánótt, megfeszített figyelemre utaló vonás*”. De a „tárgy” megfigyelése annak engedélye nélkül felügyeletet, őrködést jelent, s ez esetben a megfigyelő az őrszerepet ölti magára. Az őr elidegenedett, eltávolodott a „tárgytól”, őrködik felette, de nem tud nem belefolyni az életébe, személyes és intim módon átérezni őt. Teljesen más világban él, ahonnan a dolog az analitikus, leleplező tekintete miatt jól látható, de rosszul érezhető, mivel ennek a tekintetnek a természete nem engedi „megragadni” a dolog *emberi* jellegét, amely minden esetben szinte megijed ettől a tekintettől. Nem látja az arcát, így nem képes átérezni azt a melegséget, amellyel a dolog az emberről, az arc hordozójáról tesz tanúbizonyosságot. Gogol, *A köpönyeg* szabójához (Petrovicshoz) hasonlóan, egy gallért kínál az olvasónak, amely „berakott ezüstcsattal kapcsolódik” (GOGOL 1987b), vagyis művészi remekmű, amely még nyilvánvalóbban szemlélteti mind az író gyötrelmes útját erkölcsi céljainak a megvalósítása felé, mind életkatasztrófájának mértékét.

Akár lelki vagy materiális-testi jelenséget, akár embert vagy dolgot, egészt vagy részeket ábrázol Gogol, látásmódjában az ábrázolt tárgy bármelyik említett aspektusa elkerülhetetlenül megváltozik. S bár külsőleg, *látszatra*, mindegyik aspektus maga felé „mozdul el” – az ember ellaposodik, leegyszerűsödik és eldologiasul, az arc álarcnak tűnik, a dolog mégis lenyűgöző élenkséggel és festőiséggel telik meg, sőt a szüzsé szubjektumává is válhat (mozoghat, beszélhet, cselekedhet, mint az Orr). Ezeket az elmozdulásokat ugyanaz az ok váltja ki: a határ érzékelésének az elvesztése, ami deformálja mind az „emberit” és a „lelkit”, mind a

„dologit” és a „materiálist”. Minél súlyosabb az ember eldologiasodása és a dolog elhagyatottsága, annál nagyobb a veszélye annak a szakadéknak, amely az „alacsonyrendű” élet adottságai és a szellem ideális magaslatai között kialakul. Hölderlin szavaival: „De ahol *veszély* fenyeget, / fölmagaslik a menedék is.”⁵ Az orosz nyelv lelke természetesen megtalálta, hogyan öltön ideális testet ez a gondolat, és rokonította a szituációt, illetve a megoldását, a válságot és kiútját, a veszélyt (*’o-nac-nosť*) és a menedéket (*’c-nac-enue*),⁶ ami a teljes (háromrészes) *Holt lelkek* alapeszméjét alkotja. S minél torzultabban jelent meg Gogol szemléletében az „ember világa”, annál tisztábban rajzolódott ki a valódi újjászületésének és megváltásának az útja. Egy ismert kutató, Szergej Bocsarov az ember alakjának erre a „deformációjára” gondol, amikor éleslátóan megjegyzi: „Ez az iszonytató dolog ugyanakkor nagyszerű művészi kérdést intézett az irodalomhoz. A gogoli »negatív antropológia« furcsának tűnő eszközökkel érte el azt, hogy egyfelől teljesen eldologiasította és leegyszerűsítette az embert, [...] másfelől új és titokzatos módon összetettebbre formálta és elmélyítette. Gogol az embert kettészakította: a »korunk külső emberét« (amelyik elenyészik, »holt lélek«) elválasztotta a belső embertől (amelyiknek napról napra meg kellene újulnia. Ez a késői Gogol lelki programja, amelynek nyelvén az ember megújulásának és önmagától való újjászületésének a belső feladata »önmagába«, önmagához való visszatérésként jelölődik. A *Válogatások* és *A revizor megoldása* című művek Gogolja az »önmagától« eltávolodott ember számára dolgozza ki a visszafelé vezető lelki utat, amikor önvizsgálatot tart, mélyre hatoló és szigorú tekintettel néz »önmagára«). Az ember meghasadsága volt a gogoli művészi antropológia által kimondott legfontosabb szó, illetve az a nagyszerű kérdés, amelyet Gogol az irodalomban az »orosz elme« számára hagyott örökl. [...] A gogoli szakadás az emberben váltotta ki azokat az ember »elméjét feszítő« kérdéseket, amelyeket később Dosztojevszkij tett föl” (Бочаров 1985, 149).

Az ember meghasadsága és az „emberi”-nek a deformációja jelentette Gogol egész életművében az „emberi” határának és minden perspektívájának a nyilvános átlépését. Ez azonban ahhoz vezet, hogy a *legveszélyesebb* ponton, a feneketlen szakadék fölött, amelyet, úgy tűnik, az „emberi” és az egész belőle eredő antropológizmus, embercentrikusság koncepciója már ki nem kerülhet, hirtelen megjelenik a *menedék*, a menekvés eddig elrejtett, mintegy elfeledett forrása – az *arc*. Gogol *Az orr* című művével kapcsolatban Bocsarov az alábbiakat írja: „Más szóval, ahhoz, hogy valóban kikerüljünk a látszólagos cselekvés és az értelmezés csődjének a csapdáját, vajon nem kellene egy lépést tennünk az »orr«-tól az »arc«-ig, azaz a kvázi-tárgytól a valódi, Gogol számára nagy jelentőséggel bíró tárgyig? Hiszen ez az emberi arc annak a lelki küzdelemnek a gócpontja, amely az ő világában lejátszódik. Következésképpen vizsgálódásainkba be kell vonnunk ezt a fogalmat, amely – meglátásunk szerint – a legfontosabb, s amely az »orr« által jelölt rész mögött található egészt képviseli, vagyis az *arc*. Ez a szó természetesen szerepel

⁵ Vö. *Patmosz*. KÁLNOKY László fordítása.

⁶ Toporov az orosz szavak közös szógyökből eredő kapcsolatát emeli ki. [*A ford.*]

a szövegben, most azonban vegyük szemügyre, milyen kontextusban fordul elő: »Az *orr* teljesen nagy állógallérjába rejtette az *arcát*, is a legnagyobb buzgósággal ájtatoskodott« [GOGOL 1987a]. Hasonló módon rejtőzik el az »arc« szó is a szövegben, mintegy az orr árnyékában, háttérében. Ez a mögöttes jelentés. S mivel a mögé látás művelete nagyon lényeges szerepet tölt be Gogol világában, a kutatójának, így Az *orr* elemzőjének is alkalmaznia kell. Meg kell látnia az arc és az orr abszurd tárgyi inverziójában az idézett mondaton belül a domináns szemantikai inverziót és az elbeszélés komikus magját alkotó elemet.

Az alábbi tételt állíthatjuk tehát fel: az orr archoz fűződő mögöttes viszonya alkotja a fantasztikus elbeszélés jelentésvilágát és jelöli ki értelmezésének útját. Az orr szűzsés homonímiája (az orr kettéválása a cselekményben) elképzelhetetlen az »arc« valódi szemantikai homonímiája nélkül. Az orr szűzsés metamorfózisai az »arc« mögöttes jelentéstartományában zajlanak, és ebben a vonatkozásban kerül az orr Gogolnál az »ember titkát« feszegető legnagyobb ellentmondások élére és metszőpontjába. Ezek egyfelől a dologi, az anyagi, a lelki és az emberien személyes, másfelől a rész és az egész érintkezését, illetve oppozícióját kutatják. A továbbiakban mindkét szempontot szemügyre vesszük, de eközben ki kell lépünk az elbeszélés keretei közül a gogoli jelentésvilágba, mivel ellenkező esetben, a gogoli kontextusba helyezés nélkül számos problémát nem tudunk megérezni és megfejtetni» (Бочаров 1985, 183–184).

A fentiekben érintett problémák összessége alkotja azt a kizárólagos összefüggérendszer, amelyben Pljuskin »problémája« megközelíthető. Ez a probléma teljes terjedelmében behatárolható a két szélső pólus – a *dolog* és az *arc* – között, s Pljuskin helyének a kétpólusú erőterben való kijelölése a probléma megoldását jelenti. A két véglet viszonyát, amely nagyon lényeges szerepet játszik Gogol, az ember és Gogol, a művész megértésében, leginkább Florenszkijnek sikerült megragadnia. Gondolatainak mélységéről a *Столп и утверждение истины* (Az igazság oszlopa és megerősítése) című könyvének alább idézett részletei tanúskodnak: »Mi is a *dolog* és az *arc* szembeállításának lényege – ha már így vagyunk –, mely szembeállítás a vágy és a szerelem oppozíciójának az alapjául is szolgál? Az, hogy a dolgot külső egysége, vagyis az ismertetőjegyeinek az összessége jellemzi, az *arc* viszont lényegét a belső egységből, vagyis öntevékenységének az egységből, mint az Én önmegmunkálásából nyeri, amiről Fichte is beszél. Minekutána a dolgok azonossága a fogalmak azonosságából, a személyiség azonossága pedig az önépítő vagy önmegvalósító tevékenységből fakad [...], a dolgok azonossága a nemük alapján, generikusan vagy a fajtájuk szerint, *specifikusan* besorolható. A számbeli azonosság fogalma nem alkalmazható a dologra, mivel a *dolog* vagy »olyan«, vagy »nem olyan«, de sohasem »ugyanaz« vagy »nem ugyanaz«. Ezzel ellentétben két *személyiségről* lényegében nem beszélhetünk úgy, mint két hasonlóról, hanem akképpen, hogy »azonosak« vagy »nem azonosak«. A személyiség mint olyan esetében vagy létrejön numerikus azonosság, vagy semmilyen sem. [...] A *tiszta* személyiségként értett személyiség minden Én számára az ideált, a törekvései és önépítése végső határát képviseli. [...] De mit is jelent a személyiség dologisága? Ez a korlátolt önmegfelelés maga az, ami az egység – az ismertetőjegyek önmagába zárt

együttesének – fogalmát szolgáltatja számára, az élettelen és a mozdulatlan fogalma. Más szóval ez nem egyéb, mint a személyiség racionalista »érthetősége«, vagyis az azonosság elvont-intellektuális elvének való alávetettség. Ezzel szemben a személyiség személyes jellegét az önteremtő tevékenység élő, eleven egysége alkotja, az önmagába zártságából való kilépés, vagy még azon sajátsága, hogy nem foglalható bele semmiféle fogalomba. [...] Az azonosság törvényének a legyőzése emeli a személyiséget az élettelen dolog fölé, és ezáltal válik a tevékenység élő hajtóerejévé” (ФЛОРЕНСКИЙ 1914, 78–80).

Az író is felismerte, hogy a személyiség élő, a dolog élettelen, és a személyiség magasabb rendű a dolognál, mivel már legyőzte az azonosság törvényét, ezért nem válhat hűtlenné az *archoz*, nem tagadhatja meg, mert ez az élet megtagadását jelentené:

S jottányit se földadni abból
soha, ami a lényeged,
de élni, élőnek maradni,
élőnek, amíg csak lehet.
(PASZTERNÁK 2005, 21.)

*

Pljuskin alakja kompozicionálisan is ki van emelve a Csicsikov által felkeresett földesurak közül [...]. Ez a kiemeltség technikai következménye egy mélyebb, egyáltalán nem „technikai” természetű ok meglétének, jelesül a szerző személyes részvételének abban, amit művében a Pljuskin név jelöl. [...]

Ezen a helyen robban be először és halmozottan a „lírai szólam”, ún. lírai kitérők formájában. [...]

Az első kitérő mint *első* lépcső még visszautal arra, ami okot adott a kitérésre, s ez pedig a találó orosz szóhoz intézett dicshimnusz. [...]

A *második* kitérő [...] a léttéremtő, univerzális Logoszt magasztalja, amely az orosz nép lényegét és Oroszország szentségét alkotja, és amelynek nincs párja, legalábbis amennyire „lendületes és kifejező”, „szívből fakadó”, „elevenen pezsgő” (GOGOL 1974, 125). [...]

Végül pedig a *harmadik* fok, a harmadik lépés: a szó szoros értelmében vett *első* lírai kitérő. Ez nyitja meg a hatodik, Pljuskinnak szentelt fejezetet. [...] Oroszország kozmikus, szinte világfölköti tágassága és végtelensége, illetve történelme itt szinte bepréselődik egy emberi élet szűk keretei közé, megtölti azt a „végtelen terek” hidegségével, és otthontalanságot, közönyt szül. [...]

A szerző első dolga, mint sok más esetben, az, hogy megelőlegezze az olvasó közvetlen találkozását Pljuskinnal, amit falujának bemutatásával kezd, abban reménykedve, hogy az olvasó felidézi magában az egyszerű mondást: „Minő a pásztor, olyan a juh”. A séma azonnal működni kezd, de bármilyen találekony is a szerző az elhanyagoltság ábrázolásában, s még ha el is hisszük minden szavát, megérzünk itt egyfajta tendenciózusságot; nem nehéz megragadni ugyanis – kü-

lönösen a lírai kitérők után – ügyetlenségét az olyan nagyon eltérő jelenségek összekapcsolásában, mint a lírai kitérő és a falu leírása. Mindaz, ami a faluban Csicsikov szeme elé tárul, mintha túlságosan gyorsan és mechanikusan igyekezne meggyőzni a „holt lelkek” felvásárlóját és az olvasót önnön torz mivoltáról, illetve a tulajdonosának és földesurának hasonló defektusáról. [...]

[A kert leírásához] fogható tájleírás Gogolnál *nincs* több sem a *Holt lelkek*ben, sem más művében [...]. És az a tény, hogy *ilyen* tájleírás *ezen* a helyen jelent meg, szintén nem lehet a véletlen műve. *Ebbe* a kertbe maszk, karikatúra, komikus, iro-
nikus, szatirikus szereplő nem illik bele, és mégis, amilyen a kert, olyan a tulajdo-
nosa [...].

A kert leírásában nehéz felfedezni a természet és a művészet egységét, alkotó és teremtettség együttműködését. [...] Inkább a küzdelmük látható, amelyben a „kul-túra” vagy a „művészet” egyre nagyobb teret enged a természetnek, és már látjuk azt a határmezsgyét, amelyen a teljes megszűnés várja. [...]

A ház süket és vak is (pontosabban félig süket és félig vak), elkülönül, és elzárja magát mind az emberek, mind alkotó cselekvésük elől, amiből pedig azonnal látszanék az élet jele. [...]

Még önleleplezése előtt Pljuskin bevezeti Csicsikovot a pitvarból a szobába, és ez a három lépésből álló bevezetés szintén emlékeztet a mesei vagy – tágabb értelembe – mitopoétikai alászállásra a *másvilágba*, ahol sötét van, és hideg és kaotikus rendezetlenség. [...]

Éppen akkor, amikor a szemlélő a házban uralkodó „rendetlenséget” tanulmányozza csodálkozva, az oldalajtón belép a kulcsár. [...] Kiderül, hogy nem is a kulcsár ő, hanem maga a földesúr, a ház és a birtok, s ami talán még fontosabb, ennek a „dologi” károsnak a tulajdonosa, aki a szoba lényegét és értelmét alkotja, hiszen a szerzői intenció szerint a szoba írhatja le kellő teljességgel és biztonsággal tulajdonosát, a tulajdonos pedig e „dologi” világ teremtetője-demiurgosza.

Ez a világ a maga módján ellentmondásos volt, és ellenkező irányba vezeti azt, aki megpróbált a halomba gyűjtött dolgoktól eljutni a tulajdonosig, s az első, a „dologi” alapján megérteni a másodikat, az „emberit”. Általában a dolgok tömkelege, túlhalmozottsága (pedig valójában nincs is ott annyi dolog, mint amennyi feltételeződik, de az *et cetera* elv miatt a háttérben marad), „szükségletlensége” (és gyakran már a fölhasználhatatlansága is, pl. „egy ócska csizmatalp”, „egy falapát letört darabja”, „egy karosszék letört karja” stb.), „kinézete”, torzultsága, defektusa kelti fel a figyelmet [...]. Az olvasónak feltűnik a részletesen leírt szoba „dologi” világa, de a méretváltozást már figyelmen kívül hagyja. Ignorálja mind e világ *összetételét* – különösen azokat a dolgokat, amelyek hiányoznak más, Csicsikov által fölkeresett, földesúri otthonokból –, mind pedig azon dolgok *jelleget*, amelyek más házakban megtalálhatók. Pljuskin szobájának a berendezése, még így elhanyagoltan is, meghatározó jelentőséggel bír. A szoba sejtetően tisztos és szerves lehetett, a tulajdonos annak idején, ifjúkorában nem az aktuális divatot vagy mintát követve, hanem tudatosan megfontolva választotta ki darabjait, s bár a válogatás nem tanúskodik túl kifinomult vagy választékos ízlésről, legalábbis jelzi a személyes esztétikai érzéket. A dolgot azért választották, mert tetszett, és azért tetszett,

mert tulajdonosának személyes kötődése alakult ki a dologhoz (vö. „melegség”, „közelség” a szabályos tisztaság és rend hidegségében). [...]

A sok gond, baj, kudarc, ami érte, nagyon megtörte Pljuskind, és szinte teljesen letörölte arcáról az emberi nyomait, de ez a folyamat lassan zajlott, fokozatosan, minden lépéssel egyre inkább háttérbe szorítva azokat. [...]

Azáltal, hogy Pljuskinnak élete első felében volt alkalma megélni az élet örömeit, második felében pedig kénytelen volt megtapasztalni a keserűséget, jelentősen különbözik a *Holt lelkek* többi szereplőjétől, földesuraktól és másoktól. Az utóbbiak egyike sem él meg ugyanis tragédiát, bánatot, katasztrófát vagy boldogságot, idegen számukra a létezés öröme. [...] Egyébiránt a „dologi” világ leírásakor érvényesült „alacsonyrendű” jelentések az új olvasatban már nem is olyan alacsonyrendűek. A felületes olvasó vagy a könnyelmű, hiszékeny kritikus számára szembeötlő káosz mögött valamiféle „rend” jelei látszódnak (vö. a „büró” – íróasztal – teljesen természetes és „logikus” tartalmával: „parányi betűkkel teleírt halom papiros”, „márványnehezék” könyv, levél, pecsétviasz, két toll, amelyek „erősebben” szervezik a „rend” témáját, mint ahogy a karosszék letört karja, a likőröspohárka, a rongydarabka vagy a fogpiszkáló szétrombolják). Ebben a „rendben” bizonyos jeleket fedezhetünk fel, amelyek egy intim és érdekes tematikus motívumra (a levélre) utalnak. Ráadásul a szobában az összevisszaság, a felesleges, torz dolgok jelenléte nem csupán az eldologiasodás, a rendetlenség, az értelmetlenség és a bomlás szemléltetésére szolgál, hanem épp ellenkezőleg: annak a kísérlete, hogy legalább a jelek szintjén *emlékeztessen*, megőrizze a boldog idők széthulló, szinte már megszűnő rendjét, szem előtt tartsa azt, amihez a keserűségbe fordult kedves emlékek fűződnek.

Nem szabad eltúloznunk az emberi tényező szerepét Pljuskin megformálásában, ahogy Gogol tekintetén keresztül látjuk, ám meg kell találnunk az emberit ebben a szereplőben és annak alapján kell rehabilitálnunk – úgy, ahogy Isten és az életterv elgondolta és amilyenre változott az élet terhe alatt, amely pedig lehetett volna könyörületesebb hozzá. [...] Ebben a vonatkozásban Pljuskin portréja nagyon illusztratív. A legfontosabb, hogy hiányoznak belőle azok az sajátos, éles vonások, amilyenek Szobakevicset és Nozdrjovot jellemzik. De még a „legkellemesebb” szereplő, Manyilov is veszít Pljuskinnal szemben, sőt a szerző is igyekszik megcáfolni Manyilov „kellemességét”. [...]

Pljuskin arca „nem volt feltűnő”, „nemigen különbözött” más öregemberétől, mégis ez különbözteti meg azoktól a maszkoktól, amelyekkel – arc helyett – a többi földesúr van felruházva. Arcának hétköznapisága, jelentéktelensége [...] a *Holt lelkek* kontextusában az emberi maradványainak és az élethez fűződő, még megélő viszonynak a jele (vö. „apró szeme még nem veszítette el fényét és fürgén futkosott bozontos szemöldöke alatt” [GOGOL 1974, 132], éberen figyelt köröskörül a potenciális veszélyre). [...] De a rosszabbra fordult körülmények között, s valószínűleg a múlt tapasztalatainak a birtokában, Pljuskin züllöttséget és hitványságot színlel, hogy megelőzze a létezőt, szerénységből vagy ravaszságból, hogy megtévessze környezetét (mert abban érdekelt, hogy ne tudják értékelni benne az emberit). Lehetséges, hogy tudatosan építi föl pózát, talán még „lelki” élvezet-

tel is, de lehet, hogy csak alázatosságból, s nem büszkeségből erőszakolja rá ezt az alakot a környezetére.

Elesettségének és hitványságának a legfőbb ismertetőjegye az *öltözéke*. [...] Nyilvánvaló, hogy az ócska, elhasználódott, szétmálló ruhához való kötődése (gyakorta minél régibb a ruha, annál erősebben kötődnek hozzá), valójában összefügg a dolgokhoz való kötődésével, amiről korábban már szót ejtettünk az alak kapcsán. Ott is csak a régi, ősdi, tönkrement, sérült dolgok értékelődnek fel. Nem véletlen a ruha és a dolog hasonlósága sem, abból a szempontból, miképp viszonyul hozzájuk a tulajdonos.

A régiség és az elhasználódottság (a pusztulás mértékéből megtudható a dolog vagy a ruha kora) olyan ismérvek, amelyek azt jelölik, milyen régen szolgálja a ruha vagy a dolog az embert, mekkora közelségbe kerültek egymással, mennyire „fertőződött meg” a ruha és a dolog az ember által, milyen jelleggel „rendelődik” az emberi a ruhához és a dolgokhoz. A ruha közvetlenül érintkezik az emberi testtel, körbeveszi [...], megőrzi a melegét, és így az emberi kisugárzásának első, legközvetlenebb zónáját hozza létre. A legközelebbi és legszükségesebb dolgok (asztal, szék, ágy, edény, felszerelés stb.) a második „dologi” kört alkotják, amely magán viseli az emberi nyomát, a teljes lakókörnyezet – a szoba, a ház – pedig a harmadik kört, amely az emberi tevékenység belső és külső terének a határát jelenti. Valamiért makacsul nem akarnak felfigyelni arra a szellemi és érzelmi beállítódásra, amikor az ócska ruha viselése tulajdonosa számára nem kényelmetlen, nem fogyatékos, nem áldozat, hanem szükséglet – nem is annyira a testé, mint a léleké. Annak jele, hogy a ruha emberi közelségbe került, és lehetőséget nyújt önmagunk kicsinyítésére, az önleminősítés hangsúlyozására. A ruhához való ilyen viszony igen elterjedt volt az orosz hagyományban, hiszen sok szent, félkegyelmű, nincstelen, sőt tehetős világi ember is „silány (mise)ruhát” öltött [...]. Természetesen nem állíthatjuk, hogy Pljuskin ezek sorába tartozik, de el se vethetjük ezt a feltételezést. A lényeg az, hogy ezt a ruhát Pljuskin kényelmesnek (*у-добна: доб-ро*) és kellemesnek (*при-ятна*)⁷ találja, megszokta, és nem öltene magára mást, még ha Csicsikov megajándékozna is. Biztos elvinné, de egy távoli halomba rejtene a többi dolog közé. És az is biztos, hogy Pljuskin az öregekre jellemző viszony a világhoz, az emberekhez, valamint csapások alatt kiformalódott életelvei késztették arra, hogy inkább a mínusz-normát kövesse (rossz ruha), semmint a pozitívat (jó ruha), vagy egyáltalán bármilyen normát (szokványos öltözet). A mindenkivel szemben gyanakvó Pljuskin igyekezett észrevétlen maradni, és amikor csak lehetett, megbújt a háttérben, s ez még az öltözetét tekintve is így volt. Óriási tévedés lenne a pljuskini „silány öltözéket” zsugoriságával és fősვნისსéggel magyarázni, amire pedig a szerző ráhangolja az olvasót, amikor már idejekorán tájékoztatja hősének eme tulajdonságáról (például Szobakevics minősítése útján: „Olyan zsugori, hogy olyat még elképzelni is nehéz” – GOGOL 1974, 112) és ennek jegyében mutatja be a leírás során is [...].

⁷ Toporov az orosz szavak szemantikai egymásra rímelésével játszik. [A ford.]

Gogol azon igyekezete, hogy elfogadtassa az olvasóval tételét, jelesül, hogy egy nagyon gazdag ember végletes fősvénységéről ír (ami a gazdag kalmár vagy a gazdag koldus, azaz a fősvény gazdag vagy a szegény gazdag oximoront alkotó témája) erős hangsúlyt kap abban a „pljuskini” szövegrészletben, amely közvetlenül a szereplő öltözkékének leírása után következik. [...]

A szerzőnek azért van szüksége Pljuskin virágzó gazdaságának a képére, amelyet a moszkvai faárupiac hasonlata is erősít, a maga változatosságával és jómódúságával, hogy kontrasztot képezzen e gazdagság tulajdonosának a zsugoriságával szemben, aki ócska csizmatalpat, rongyokat vagy éppen vasszőget gyűjtöget. Ilyeténképp Gogol aláassa a silányság, elhanyagoltság és pusztulás képét, amely Csicsikov bevonulásakor tárul fel Pljuskin falujában. [...]

Itt ismét felmerül a kérdés: *ki* is valójában Pljuskin? A szerző és a Pljuskit ismerő szereplők (Szobakevics, Csicsikov) fősvénynek, zsugorinak tartják, és bizonyos vonásai mintegy alá is támasztják ezt a véleményt. Mégis nagyon különös ez a fősvény, és az, ami a felszínen fősvénységgént jelenik meg (vagy elválaszthatatlan tőle), további magyarázatot igényel. Ráadásul a szerző hangsúlyozza, hogy az általa leírt jelenség fölöttébb ritka. [...]

Szólnunk kell arról, hogy a fősvénység–zsugoriság és a tékozlás–pazarlás ellentétét Gogol különösen fontosnak tekintette, gyakran avatta témává műveiben, így a *Holt lelkek*ben (Nozdrjov), illetve a publicisztikájában. Amennyire az életrajzi adatok (levelei) látni engedik, ez a téma Gogol életében is nagy szerepet játszott, mivel nem volt képes a kérdés kapcsán határozott álláspontot kialakítani. A tékozlást jobban elítélte, ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy míg a fősvénységről epikus-elgondolkodó modalitásban szól, amit talán még együtt érzőnek is mondhatnánk, addig könyörtelen támadást intéz a tékozlás ellen, és ebbéli szándékában a természet erői – az egyre viharosabb éjszakai égbolt és a fák háborgó lombjai – is úgyszólván segítségére sietnek.

A fősvénység és a tékozlás, bár egymással szögesen ellentétes módon jutnak kifejezésre, lényegüket tekintve közös defektusra vezethetők vissza (emlékeztetünk arra, hogy Danténál a fősvények és a tékozlók számára a Pokol egy és ugyanazon bugyra van kijelölve). Ez a defektus pedig nem más, mint az embernek a dolgokhoz való inadekvát viszonya, amikor is az utóbbiak úgy jelölődnek, mint *értékek*, és az ember pedig mint *tulajdonos* viszonyul hozzájuk. Az első esetben (a fősvénységet illetően) eltúlozzák a dolog értékét, a másodikban (a tékozlásnál) alulértékelik. Szigorúan véve az értékek nagysága elvileg nem befolyásolja a tulajdonos dologhoz fűződő viszonyát, hiszen a gazdag lehet fősvény, de a koldus is tékozló. Tulajdonképpen (s ez igen jellemző), a világirodalom a gazdag fősvény típusát dolgozta ki árnyaltabban, mivel a két minőség egy alakban való egyesítése képviseli a probléma legellentmondásosabban kiélezett, paradox és adott esetben „erős” változatát. A szegény kalmár, a zsugori koldus nem képesek olyan jelentős didaktikai hatást kiváltani, mivel a szegénynek úgyszólván takarékosnak kell lennie. Az író és az olvasó egyaránt tapintatlanságnak ítéli ennek a paradoxonnak a nevetségessé tételét, még akkor is, ha a nincstelen sokkal takarékosabb, fukább és fősvényebb annál, mint amit a szegénysége megkövetelne. A fekvő em-

berbe nem illik belerúgni, még ha vétkes is valamiben, s azt sem szokás mérlegelni, milyen mértékben tehet ön maga a szerencsétlenségéről. A szegénység és a fősvénység túl természetes, szokványos és általában együtt járó vonások ahhoz, hogy az irodalom túl sokat foglalkozzon a megszemélyesítésükkel. Pljuskinnal azonban, alkotója eredeti intenciója szerint, egy másik sorba illeszkedik, a világirodalom közismert toposzát, a *gazdag fősvény* típusát képviseli. Ennek lényege az, hogy gazdagságból ered ez a fősvénység, mint ahogy Plautus *A bögre* című töredékében a szegény Euclio akkor válik fősvénnyé, amikor egy bögre aranyat talál és hirtelen meggazdagodik. Gazdag Shylock, Harpagon, a „fősvény” is. Ebben a paradigmába épül be Pljuskinnal alakja is, bár az e típushoz tartozók sorában csak vendég, csak „külsődleges” szempontok szerint jogosult a *maga helyét* megtalálni. A típus képviselői ugyanis gyakran úgy viszonyulnak a dolgokhoz, mint konkrét, azaz anyagi, vagyoni stb., ritkábban ideális értékekhez, ami egyúttal a tulajdonosaiknak társadalmi vagy erkölcsi státuszára is erős befolyással bír és/vagy lehetővé teszi, hogy a vagyont eszközként felhasználja. Bárhogyan legyen is, ez a típus tulajdonosi öntudattal és annak megfelelő törekvésekkel rendelkezik, ami az „érték”-térben való eligazodást és a legértékesebb tárgyakra irányuló habitust tételez fel. Mindez teljeséggel idegen Pljuskintól. *Nincs szüksége* a gazdagságra, a bőséges dologi javakra, azok nem javítanak az életkörülményein, nem váltanak ki élvezetet, nincs szüksége rájuk sem jótékonyági célból, sem becsvágya kielégítése, sem pedig mások fölötti hatalmának a kiterjesztése érdekében. A „zsugori” Pljuskinnal valójában önzetlen, Csicsikov a holt lelkek eladásáról sokkal könnyebben megegyezik vele, mint a többi földesúrral (a széplelkű Manyilov kivételével). Pljuskinnal „tulajdonosi” érzülete merő fikció: annak helyén szintén üresség tátong, amely egy valaha létezett érzület halvány lenyomata. Ez azonban szintén paradoxon. Mindaddig, míg élt benne a birtoklás érzése, nem volt fősvény, csupán takarékos. Ahogy ez az érzés elsorvadt benne, fősvénnyé vált. De ez a fősvénység is idézőjelbe tehető, hiszen nem fordítja termékeit a maga javára (igaz, máséra sem), s fősvénységének tárgya is ugyancsak szokatlan – levált csizmatalp, rongy, szög, agyagcserép. Amit a szobájában őriz, szintén csupa haszontalan és hitvány ócskaság: papiros, nehezék, összeszáradt citrom, likőröspohárka, fogvájó, két lúdtoll, egy darabka pecsétviasz, levél. Ez a „fősvénység” nem igazi, nem valóságos, csak a dolgokhoz fűződő korábbi normális, ésszerűen takarékos viszony extrapolációja, amely már csak azután öltött túlzott, torzított és értelmetlen formát, hogy a kezdeti értelmes és hasznos tevékenység megszűnt.

Gogol megfigyelőképességét Puskin adománynak tekintette, amelynek segítségével Gogol „megragadta és mindössze néhány vonással élővé varázsolta az egész embert”. Azonban ez az adottság Pljuskinnal esetében egyértelmű hátrányt jelentett, mivel elítélte az öreg sikertelen próbálkozásait, hogy spóroljon a papírral, s ezért „rothadó kelevény”-nek nevezni – ráadásul éppen azt követően, hogy az olvasónak már elmondta mindazt a szerencsétlenséget, amely Pljuskinnal önhibáján kívül kijutott –, nos, ez több mint művészi baklövés, inkább egyfajta erkölcsi hanyatlás jele. A szimptomái leginkább Pljuskinnal esetében nyilatkoznak meg. Ezért

lett alakja kulcsfigurává annak megítélésében, mennyire „deformáló” hatású Gogol látásmódja, aki mindazonáltal nem volt képes hőséből teljesen kitörölni az „emberit”, ami viszont éppen abban segíti az olvasót, hogy legalább részben megértse, miért vallott kudarcot Gogol Pljuskin alakjával. [43–77.]

Molnár Angelika fordítása

Bibliográfia

- Иннокентий Фёдорович Анненский (1979), *Книги отражений*, Москва, Наука.
- Сергей Георгиевич Бочаров (1985), *О художественных мирах*, Москва, Советская Россия.
- Ernst CASSIRER (1929), *Die Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer.
- Павел Александрович Флоренский (1914), *Столп и утверждение истины*, Москва, 1914, 78–80.
- Михаил Осипович Гершензон (1909), *Завещание Гоголя*, *Русская мысль*, № 5, Москва, 161.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOLJ (1948), *Az arckép*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Szikra Kiadás, 5–64.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1974), *Holt lelkek*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, Budapest, Magyar Helikon.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1987a), *Az orr*, ford. MAKAI Imre, in *A köpönyeg – Az orr – A revizor*, Budapest, Európa, 45–78.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1987b), *A köpönyeg*, ford. MAKAI Imre, in *A köpönyeg – Az orr – A revizor*, Budapest, Európa, 5–44.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1996), *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. GASPÁRICS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Budapest, Európa.
- Мартин ГЕЙДЕГТЕР (1986a), *Поворот. // Новая технологическая волна на Западе*, Москва, 89–90.
- Мартин ГЕЙДЕГТЕР (1986b), *Время картины мира. // Новая технологическая волна на Западе*, Москва, 112–113. Eredetileg: Martin HEIDEGGER, *Holzwege* (Rejtekutak), Frankfurt am Main, 1950.
- Martin HEIDEGGER (2000), *A dolog*, ford. KORCSOG Balázs, *Világosság*, 2000/2, 59–77.
- Martin HEIDEGGER (2004), *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György, in *A későújkor józansága II.*, szerk. J. A. TILLMANN, Budapest, Göncöl, 111–134.
- Borisz Leonyidovics PASZTERNÁK (2005), *Híresnek lenni*, ford. SÜLYÖK Vince, in *Karácsonyi csillag. Kései versek*, Hága, Mikes International, 21.
- Василий Васильевич Розанов (1891), *Пушкин и Гоголь*, *Московские ведомости*, 15. 02. 1891.

KOVÁCS ÁRPÁD

A Holt lelkek, avagy az életidő poémája¹

„Minden dologban a mindenség nyilvánul meg [...]:
minden létező az összetömörült mindenség.”
(*Nicolaus Cusanus*)

„Előre éreztem, hogy poémámban valamennyi
lírai kitérőmet tévesen fogják értelmezni [...]
nem szokásuk szemügyre venni
a műalkotás szerkezetét.”
(*Nyikolaj Gogol*)

A részletezés neutralizáló szerepe Gogol prózájában

Gogolt a modern próza egyik legrigorózusabb analitikus művészeként tartják számon már a kezdetektől. Nem feltétlenül kell elhárítanunk ezt a megközelítést. Arra azonban szükség van, hogy ezt a narratív funkcióra érvényes megállapítást helyi értékén kezeljük, és ne vigyük át automatikusan a metanarratív rendezettség síkjára. Az elbeszélői megnyilatkozásokat nem moshatjuk össze a szöveg diszkurzív szabályozásával, például a versnyelvi vagy prózanyelvi kontinuum, a nyelvi és a költői nyelvi kreativitás megnyilvánulásaival.² Ez a megfontolás minden műve kapcsán érvényesnek mutatkozik, de különösen nagy, elvi jelentőséggel bír a *Holt lelkek* esetében, amennyiben – mint majd bizonyítani igyekszem – ebben a művében Gogol nemcsak megvalósítja az átmeneteket, a transzgressziót a történetmondó elbeszélés szintjéről a jelképzés kivételesen kreatív nyelvi aktusainak szintjére, hanem az ún. „lírai kitérőkben”, az autopoétikus megnyilatkozásokban meg is jelöli az átlépés pontjait, kifejtve egyben a szó- és hősalkotás, valamint a szerzőség nagy problémakörét. Miközben a narrátor *beszéde* szintjén megtörténik a

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

² Az eszmei, az orosz kultúra deszekularizációjában betöltött kivételes, kezdeményező jelentősége mellett erre a körülményre ismét felhívja figyelmünket Vlagyimir Nabokov: Gogol legkiemelkedőbb, utolérhetetlen kreativitását nem az „eszmei, hanem a nyelvi fenomen” teljesítményének tulajdoníthatjuk (vö. НАБОКОВ 1944, 131). Ezért még inkább szembeötlő, hogy még Nabokov is pusztán retorikai-stilisztikai virtuozitást vél felismerni a lírai kitérőkben.

kiemelt részlet új predikációja, a magát az *írás aktusában* konstituáló személy, a lírai kitérők Írónak nevezett szubjektuma eltávolítja „én”-jét nemcsak a részletek belátható világától, magától az empirikus Oroszországtól, hanem saját narrátora beszédmódjától is. Oly módon éri ezt el, hogy a poéma által befogni kívánt tapasztalati valóságot történeti képződménynek tekinti, amelynek kezdetén annak a nyelvnek a közreműködése érhető tetten, amely a térbeli egészt először értelmi egységbe integrálta. Természetesen legelőször akkor, amikor a beszéd a költői nyelv szintjére emelkedett, azaz az orosz népdalban. Az orosz lírai költészet a népdal intonációját fordítja át a versnyelv móduszába, mely – eltérően a „hősi” és „tragikus”, „örömteli” és „szorongó” múltélményre irányuló népdaltól – előre emlékezik. Ezzel együtt jár, hogy a „beláthatatlan térségeket” nem alaki-szemléleti – képzeleten, fantázián alapuló – optikai képben, hanem hangzó megnyilatkozásban rekonstruálja. Ezek azok az Író „felsőhajtásaiban” fölcsendülő sejtelmes hangok, melyek Gogol prózanyelvi értelmezésében már jelentéssel bírnak. Azaz nem pusztán szignálok (mondjuk mint a vonatfűtő), hanem egyben műfajra utaló modalitást is invokálnak, s az invokáció alapján szubjektív jelenlétet tételeznek. Bennük egy még nem artikulált megnyilatkozás intonációja jut el az aktívan hallgató Íróhoz, egy a modalitást irodalmi műfajjá emelő aktus szemantikai programjaként. A hangok tehát egy keletkezésben lévő s csak majd a jövőben kiteljesedő beszédmód szignáljai. A gogoli poéma nyelvén ez a szemantika a „bánat”, „panasz”, „szólítás”, „elhívás”, „feddés” szavaival felvázolt helyzetet, a szorongás diszpozícióját hivatott közvetíteni (*tosklivaja pesnja*).³ Nem a teret tehát, hanem a beláthatatlan tágasságban szorongatott közember, a paraszt és a polgár (a kocsis és Csicsikov) pozicionáltságát, melynek „tere”, „helyszíne” nem a földrajzi vagy társadalmi vagy kulturális térkontinuum, hanem az élet és az azt értelmező belső beszéd, melyeknek térbeli metaforája az Út s a rajta haladó Trojka, a belső beszédre hallgató-figyelő alany metaforája. Gogol fogalmazásában az önmegértéssel kitágított, „igaz élet”, azaz az átélt és rendeltetésével igazolt emberi jelenlét alakzata.

A lírai kitérőkben tehát Gogol nemcsak megidézi a népdalt, hanem prózanyelvi fordítását is elvégzi: a szemet gyönyörködtető (elvakító) pétervári vagy kisvárosi presztízs-részletek és -alakok eltűnése nyomán keletkezett optikai űr megfelelője, a „beláthatatlan tágasság”, mely nem dolgokkal, hanem hangokkal telített, a dologgá válásra váró föld jelzéseivel, amit a cselekvés indexjeleként tematizál majd Gogol: az invokációban a dologi lét megvalósítására, emberi cselekvésre felszólító jelzéseket azonosít a trojkabeli belső beszéd alanya. A lírai kitérők a dolog előtti lét, az egzisztencia igényét kifejező létezés diszpozícióját modellálják, éspedig úgy, mint egy újfajta diszkurzus ihletforrását, mint a szatírárt leváltó új műfaji nyelv megalkotásának késztetését.

³ A poémában prózanyelvi kóddá tett intonáció, a sóvárgó szorongás auditív modellje Dosztojevszkij regényprózájában tudatosan vállalt intencióként érvényesül és az irodalmi antropológia tényezőjeként a perszonális elbeszélés alapmodalitását alkotja. Erről vö. KOVÁCS 2005, illetve részletesebben magyarul KOVÁCS 2007.

A fent mondottak alapján leszögezhetjük: a lírai kitérők funkciója úgy magyarázható, mint meta- és transznarratív eljárás, amely a prózaepikai elbeszélést a szerzővé válás történetével egészíti ki. A kiegészítés a szatírába ékelt perszonális elbeszélésben valósul meg, melyben az van demonstrálva, hogy miként tesz szert saját, az ún. „realista” (akkor „naturalistának” titulált) beszédmódon túllépő nyelvre az elbeszélő. Ez a kiegészítő funkció teszi szükségessé az új műfaji meghatározást: poéma. Az új műfaji megjelölés konstitutív poétikai szerepét annyira fontosnak tartotta Gogol, hogy a mű címében is és a könyv fedőlapján is feltüntette.⁴

A gogoli elbeszélő – miközben elemi egységekre bontja tárgyát – az egyed egységét destabilizálja. Éspedig oly módon, hogy a külső megnyilvánulásai részleteit hiperbolizálja,⁵ kiemeli az adott szemléleti egészből és új kontextusba he-

⁴ Sajnos a magyar fordítás címe – *Holt lelkek* – nem követi az eredeti címlap szerzői koncepciót tükröző strukturalitását, de tipográfiai látványát sem: *Csicsikov kalandjai, avagy a Holt lelkek. Poéma*. A könyv már a cím alapján is a picaro-regény és a pokoljárás szűzséinek egyesítésére utal. Ráadásul Dante *Isteni színjátékának* műfaji megjelölésével él, akit egyébként – a *Pokol* számos motívumával egyetemben – a szöveg több pontján megidéz.

⁵ A részlet hiperbolikus modellje képezi Gogol prózájának „realista” és „avantgardista” interpretációs megközelítését – ez a két irány volt a meghatározó a kutatás történetében. (Ma már – különösen az amerikai és a német kritikusok körében – a „posztmodern Gogol” alakját is megtaláljuk [Aage Hansen-Löve, Spikker], de ezek a próbálkozások lényegében folytonosságot mutatnak a formalisták szemléletével.) A részlet hiperbolikus kezelése képezi a próza anarratív groteszkként való elméleti megalapozását, amit Ejchenbaum és Tinyanov tanulmányai alapoztak meg a művek morfológiai megközelítése kapcsán (vö. EICHENBAUM 1974). Ezt a teoretikus megközelítést árnyalja Andrej Belij nevezetes könyve is (vö. БЕЛЫЙ 1934). Az alaktani prózamodellhez később történetiek és genetikusak társulnak. Utóbbi a mitopoétikai szimbolizmust helyezi a hiperbola helyére, de az analitikus megközelítésen nem változtat; igaz, a részleteket nem szintagmatikus, hanem paradigmikus rendben – térben és szövegtérben – rekonstruálja (vö. ТОПОРОВ 1995). A történeti-szemiotikai modell legjelentősebb képviselője Jurij Lotman, aki a részletek térbeli paradigmáit nem egy (nyelvi szemantikai vagy mitopoétikai) kód realizálásában, hanem több, történetileg kialakult és egymást generáló kód kölcsönhatásában éri tetten (pl. a teátrális tér, a szociokulturális tér és a földrajzi tér részleteinek interakciójában, mint az irodalmi szövegteret generáló kódváltások rendszerében, ami egyet jelent a természeti, a városi és a művészi térképzés modelláló hatásának és azok szabályrendszereinek ütköztetésével. Vö. LOTMAN 1994). A hiperbolától a kulturális modellig megtett út a prózai részlet elméleti rekonstrukciójában felbecsülhetetlenül gazdag interpretációs lehetőségeket nyitott meg az irodalmi elemzés számára, mindenekelőtt az irodalmi hős deheroizálása, a „kisember” vagy akár a kaffkai féreglény alakjának megalapozásában. Ám ennek ellenére sem derült fény az így előállt új prózai individuum alanyi státuszára, a totálissal szembeállított részleges szubsztancia, az egyén cselekvő részének értett szubjektum pozicionáltságára. Márpedig ez éppen azzal magyarázható, hogy a narratív analitika domináns szerepének hangsúlyozása homályba borította a meta- és transznarratív szövegegységeket, a „lírai kitérők” szerepének tisztázását. Azaz nem kaptunk kielégítő választ az alapkérdésre: miért *poéma* a regény? A szokványos válasz, miszerint a szerző művészként „kudarcot vallott”, a „tanítói” diszkurzus retorikájával lerontotta zseniális analitikus építmé-

lyezi (pl. a test vagy ruha egy darabját a cselekvés és a nyelv világába), nevezetesen az egyre kisebb részletek sorába. Ezzel az eljárással – a kicsi végtelenségét modellálva – a részletet az egésszel egyenértékűvé vagy felcserélhetővé teszi. De húzzuk alá: nem kiterjedése vagy alakja, hanem nyelvileg jelölt jelentése alapján. Ily módon nemcsak felbontja, elemeire szedi szét a dolgot vagy az embert, hanem különös, a narráción kívül észlelhetetlen szubjektumstátuszát tárja fel: a *rész tevékeny részesülését* az alak cselekvésében, szavában és történetében.

Például a közismert novellában Kovaljov őrnagyot előbb orrával, majd az orron még látható pattanással, s végül mindkettő hiányával helyettesíti be az alkotót: a háromtagú – a részlet részletét kiiktató – negáció következtében a szereplő arcát egy, a nullát imitáló alakzattal, azaz üres hellyel váltja le. Ezzel a művelettel párhuzamosan a leváltott részletek mindegyike külön-külön megszemélyesül és önálló életet kezd élni – ám az arc helyett – a cselekmény, az önálló cselekedetek világában. A részlet alakzatainak effajta tematizálódása azonban nem annak szemléleti formája, hanem nevének szemantikai potenciálja alapján történik – nem az arcról hiányzó testrész, az orr, hanem jelének, a „orr” köznévnek tulajdonnévvé avatása révén: „Orr úr!”. Az új megnevezés referenciája már nem egy tulajdonság (a karrierizmus vagy a kivagyiság, vagy a hatalom-, illetve szexuális vágy), hanem egy önálló cselekvő, egy önmozgó létező, azaz egyfajta szubsztancia tevékenységére utal.

Kovaljov úr térbeli zsugorodása az arcrongálással kezdődik, az orr és az általa reprezentált hivatali előmenetel jelvényeinek (aranyozott gallérú mundér, kard, köpeny, fényes gomb, rangjelzés) elvesztésével: „orra helyén lapos folt éktelenkedik!”, „orra helyén egy fölöttébb buta, lapos és sima foltot pillantott meg”. S fölkiáltott: „Legalább volna valami az orrom helyén, de nincs semmi!” (GOGOL 1971a, 596–598). Az orr – eltűnése után – a templomban köt ki, ott „találkozik” vele Kovaljov, aki ezt hallja: „Én – én vagyok. Köztünk nem lehet semmilyen szorosabb kapcsolat”. De ez a másik „én”, Gogol szerint a „belső ember”, azaz a „vagyok” – nem a „lát-szom” – szubjektuma, egészen mást cselekszik, mint amit tőle Kovaljov vár: „Önnek tudnia kellene, hol a helye” (600). Az „Én – én vagyok”, azaz a „Vagyok, aki vagyok” emberarcú mása „saját helyét” nem a hivatalban, hanem a templomban találja meg, ahol lelkéért fohászkodik: „Azzal az orr elfordult, és tovább imádkozott” (601). Amikor a törvényszéki ülnök a lapkiadónál levette arcáról a kendőt, az üres, lapos helyen egy „frissen sült palacsinta” képe tűnik föl a külső szemlélőnek, melynek orosz neve a húsvéti kalácsra utal. És mivel a levágott orrt a kenyértörés pillanatában magában a kenyérben fedezi fel az arc ápolója (a borbély), az áldozati kenyér és a feltámadást idéző kalács között nem nehéz felismerni a bibliai metafora működtetését („Én vagyok az élet kenyere”). Nem véletlen, hogy a kenyértöréskor megjelenő orr a mennybemenetel nevét viselő helyen, a Voznyeszenszkij sugárúton kezdi meg útját a székesegyház felé.

nyét, nem annyira Gogol elvételéről, mint inkább az elméleti gondolkodás restségéről, gyakorta módszertani kibúvójáról tanúskodik – amit maga az író, mint a tanulmányunk mottója tanúsítja, előre megjósolt (vö. GOGOL 1996a, 107).

Mint látjuk, a diszkrét szegmentálás révén Gogol elbeszélője megingatja – neutralizálja – azt az egységet, amelyet az esztétikai tapasztalat, a „szép” vagy a „torz” ember tökéletes alakja, „művészi képe” mutat a szemnek. A valóság esztétikai látomásának összetevőit így módon átalakítja narratív formában rögzült részletláncolatokká, amelyek, éles fénybe állítva a részletek végtelenségét, egyre intenzívebben észleltetik nemcsak a láthatatlan egész, de az egység és egyedüliség hiányát, a semmi – a „közönséges” és „közömbös” – démonivá fölfújta hatalmát. Ezt tekintti Gogol a rossz eredőjének, műveiben „ördögnek”, „sátánnak” nevezik.⁶ A részletezés révén megvalósult neutralizáció a látható térbeli elemek helyén feltárja a takarásban tartott eseményt – ezeken a pontokon lép érvénybe az a fikciós eljárás, amelyet „gogoli fantasztkumnak” nevezünk. A „fantasztkus” világban – a részletek egymás jelentését kioltó neutralizációja hatására – a látható térbeliség „naturalis” egységei az esemény megjelenésmódjának manifesztumaivá, szüzséalkotó tényezővé alakulnak át. Ebben a szüzsében a presztízsjegyeiktől megfosztott „belső ember”, az öneszmélés alanyának alakja rajzolódik ki.

A poémanyelv tonalitása

A mondottak fényében érthetővé válik Gogol állítása, miszerint csak a látható egész fölismert hiánya – a prózában a hiperbolizációt kiegészítő neutralizáció – ösztönzi a gondolkodást nagyobb erőfeszítésre, alkotásra:

Majd’ minden *alkotó* írónak megvan az a képessége – amelyet én nem neveznék képzelőerőnek –, hogy a tőle távol lévő tárgyakat olyan elevenen ábrázolja, mintha azok a szemünk előtt volnának. Ám ez a képesség csak akkor kezd működni bennünk, ha eltávolodunk azoktól a dolgoktól, amelyeket le akarunk írni. (GOGOL 1996b, 319–320.)

Ennek a távlatnak a motívumszerű ismétlődése ölt formát a részletek fölnagyítást követő eltávolításban, a gogoli „messzeség” (*‘dal’*) alakzatában,⁷ mely rendre jelen lévő eleme a lírai kitérők, a kritikai írások és a *Szerzői önvallomás* szövegei-

⁶ Gogol ördöge nem nagy formátumú bukott angyal vagy ravasz kísértő, nem Mefisztó és nem Lucifer. Egyszerű „kis démon” – tulajdonságok nélküli létező. Pontosabban, egyetlen félelmetes karakterjegy van: felismerhetetlen. A közönséges, banális démoni hatalmát és alakzatainak Gogol világszemléletével való összefüggését kimerítően és plasztikusan mutatja be Merezskovszkij a *Gogol és az ördög* című művében (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1906).

⁷ Vö. „Oroszország! Oroszország! Látlak én innen, ebből a csodás, gyönyörű messzeségből. Szegények, sívárok, zordak a te tájaid. A tekintetet nem gyönyörködtetik, és nem rendítik meg a természet csodái és a vakmerő művészi alkotások csodái” (529). Egy eklatáns fogalmazás a publicisztikából: az író megdöbbenve és szorongva a látottak unalmas egyhangúságától, a térségek kietlenségétől, „az egész orosz földünkön szálló dalaink szomorúságától

nek. A nagytotál látványához, mely az egész Oroszföldet – a tengertől a tengerig (*Tarasz Bulba, Az ukrán népdalról*) vagy a holdtól a földig (*Egy örült naplója*) – látótérbe hozza, Lomonoszov ódájának líraiságát rekonstruálja a prózanyelv keretei között.

Gondoljuk újra Gogol legfontosabb idevonatkozó tanulmányainak (*Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága?*, illetve *Költőink líraiságáról*) kapcsolatát a *Holt lelek* poétikájával!

A népdal hangvételéből eredeztetett lomonoszovi líraiság prófétái, a jövő projektumát jeleníti meg a specializáció eszközével. A távlatos, nem empirikus teret, a „láthatatlan messzeséget” csupán határainak megfoghatatlan körvonalaival és méreteivel jellemzi ez a líra, részletektől mentesen, kitöltetlen térként, azaz bekövetkezendő cselekedetek tereként. Sem a részletek, sem a dolgok – csupán a „körvonalak” és a „pontok” alkotják Lomonoszov perspektivikus poétikájának összetevőit. A legfontosabb azonban, hogy Gogol nemcsak a látható kietlenség távlatait tárja olvasója elé, hanem a benne érlelődő jövőendő szó történetét is, amit annak hangzása – a Föld hangja – involvál. (Megjegyzendő: a föld szláv mitikus képében nincs szem, ahogy a *Vij* tanúsítja.) Ez a füllel nem érzékelhető, de odahallgatásra készített „hang” diszpozíciót hoz tudomásunkra, a szorongását. A népdal alapján már minden befogadó magában is azonosítani tudja ezt az empirikusan nem hallható, ám szólító hangot. Felszólító módba oly módon helyeződik, hogy az orosz lírai költészet szövegeiben versnyelvi rendezésen esik át, azaz olvasható létmódot ölt – Lomonoszovnál, Gyerzsavinnál, Puskinnál, Lermontovnál, Nyekraszovnál. A hangzás olvasható közege, a szöveg már jelentést tulajdonít ennek az elnyújtott, elégikus intonációnak. Jelentést tulajdonít, azaz utalássá alakítja át, mely egyfajta cselekvés diszpozíciójára mutat – ez a referenciális vonatkozása. A látható világ térbeli egysége szinte semmit sem változik a századok során – egészen I. Péterig, Szentpétervár s vele a modern lírai költészet megjelenéséig. Lomonoszovval azonban – lírájának köszönhetően – elkezdődik az időbeli jelenlét specializálásának, egészen eredeti kulturális modelljének kiművelése az orosz nyelv lírai regiszterében. Ehhez már magánál Lomonoszovnál hozzájárul a népdal és a bibliai beszédmód összekapcsolása.

A mondottak alapján már nyilvánvaló lehet, hogy módszertanilag nem kielégítő eljárás, ha csupán a részletek analitikus dominanciáját emeljük ki Gogol látás- és írásmódjában; legalább ennyire lényeges az egész végtelenségét megközelítő, s an-

[...] érzi úgy, hogy szinte minden, ami csak Oroszországban található, az élettől az élettelenig, reá emelte tekintetét, és vár tőle valamit [...] Ez az érzés – mint írja – máig bennem él. Mind a mai napig nem tudom elviselni dalaink ama fájdalmas, gyötrő hangját, amelyek a háttérben orosz térségeken szállnak tova. Ezek a szavak a szívem körül kavarnak” (GOGOL 1996c, 108). Gogol itt egyértelműen kifejti, hogy a poéma alanya akkor születik meg, amikor a népdal tonalitása saját nyelv készíttetéseként kerül elsajátításra, immár nem a „nép”, hanem az alkotó szubjektum szorongásának saját diszkurzusaként.

nak horizontján a szellemi létet feltételező szempont: a térbeli és időbeli létező nyelvi (költészeti, kulturális és szakrális) jelenlétmódja. Annál is inkább, mivel Gogol az utóbbit – azaz a látványt, a földrajzi, még kitöltetlen, „üres térségeket” – az idő manifesztációjának tekinti. Korántsem pusztán a mitológiai vagy szlavofil értelemben vett anyaföld, hanem a történeti orosz föld, „Oroszhon” (s nem Oroszország, az állami egység) megnyilvánulását tételezi. Ezzel magyarázható e földnek a metaforikus leírása – a száguldó trojkáé, a szárnyas kocsié, amely a földnek lélek-hordozóvá, a lélekvalóságnak szellemivé való átalakulását demonstrálja. E transformációk sorában jelentős szerep jut a föld és a fa interakcióján alapuló gogoli metaforák szerepének. A legfontosabb esemény abban összegezhető, hogy az alany és a dolog szerepe felcserélődik: az elbeszélt objektum (a részleteiben feltárt tér) az elbeszélő szubjektum funkcióját kapja meg: a pusztaságot reprezentáló tér-ség minden eleme cselekvő funkcióba kerül:

[...] repülnek a verszták, repülnek felé a kupeczek födeles kocsi-juk bakján, repülnek kétoldalt a fenyőktől sötétlő fejszecsattogástól és varjúkárogástól hangos erdők, repül az egész út, nem tudni, hova – ködbe vesző messzeségbe [...] (GOGOL 1971b, 564.)

A száguldó dolgok képét épp azért alkotja meg az író, hogy lehetetlenné tegye a megkülönböztetést, hogy a részleteket ne bőségük, hanem mélységük, azaz temporalitásuk, ontogenezisük és történeti létük alapján értékelje. A gyors suhanásban az a félelmetes, hogy „a tovatűnő tárgyakat meg se lehet különböztetni – csak az ég a fejünk fölött”. A messzi távlat, az ég, ahonnan az elbeszélés szemléleti tárgyainak belső struktúrája már nem, de a dolgok kölcsönhatásában fennálló textúrája igen, különösen élesen tárul föl. A dolgok léte jut megjelenéshez, pontosabban jelenlétük az emberi cselekvés világában. A materiális komponens „eleven tényre” – cselekvő, az ember helyett is cselekvő – dologgá alakul át, technikai eszközből a cselekvés jelévé, a szubjektív jelenlét lenyomatává. Hasonlóképpen kizárt a megkülönböztetés Csicsikov alakját illetően is:

A csézában egy úr ült, nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal. (245.)

Ezzel egyező neutralizáláson már átesett a cséza is. A lényeg Gogol szerint az, hogy a külső jegyek – a részletek vagy az alak egésze – alapján nem lehet sem emberi tulajdonságokra, sem emberi léthelyzetre következtetni. A látható részeknek és a látható alaknak kell hogy legyen egy másik aspektusa, ami csak a távlati, időbeli perspektíva kialakítása esetén tárul fel – ezt valósítja meg Csicsikov egyelőre „láthatatlan története”, megalkotásra váró teljes szüziséje, pontosabban a történetalkotás kutatásával elfoglalt szerző elbeszélése. Utóbbinak is lesz története: ez a részletek kiemelése és kiélesítése aktusától vezet azok történetének megalkotásáig: a narrációtól a poéma műfajáig. Ennek a két szüzsének felel meg az Út metafo-

rája, melyen „kézen fogva jár” a szerző és hőse; az Út, melyen járva a „tulajdon-ságok nélkülinek” látszó ember szubjektumstátuszra tesz szert, regényhőssé alakul át, az elbeszélő pedig egy poéma szerzőjévé.

A részletek integrálása, avagy a zsugoriság szemantikája

Mielőtt ezt elbeszelné, Gogol Pljuskinhoz irányítja főhősét. Pljuskin radikális át-alakuláson esik át e látogatás alatt, amit az „öreg” határszituációjaként értelmez Gogol. Azért Pljuskinhoz, akinél befejeződik a picaro-szüzsé – a „lelkek” begyűjtése és föltérképezése, s elkezdődik az egész lista revíziója –, mert az ő alakjával Gogol megvalósítja a térbeli minimumra való zsugorodás mintáját. Ennek a létmódnak a metaforája a fősvény, az idő fölemésztésének jelképes kifejezője. A „holt lelkek” sorában az ő alakja és cselekvése által kitöltött tér képezi azt a helyet, ahol a „holt” részletek kategóriájából a dolgok átkerülnek a „lélek” kategóriájába. Azaz amikor Gogol, a prózaíró felfüggeszti a szemléleti formák fogalmi rendezésének érvényét (a detalizációt és hiperbolizációt), és megteremt az átjárhatóság lehetőségét, ami a nyelvi kreativitás szintjén az élő és nem élő lét jeleinek interakcióját vonja maga után: a „holtak” nyelvvel leírja az „élők” világát, és – megfordítva: – az elevenek nyelvén a holtakét. Ezáltal egyébként magát ez elbeszélő prózanyelvet is megújítja, s ezt a gesztust meg is jelöli a poéma fogalmával.

Pljuskinnak nincs elbeszélte életrajza. Az ő életének elemzését nem a sorsra, hanem az egzisztenciára, a vég jelentésére irányítja Gogol; eseményként nem az életet, csupán annak zárását, az öregkor végét jeleníti meg azon a ponton, ahol az utolsó időpontban cselekvésével a tér másikjába, egy új térbe transzponálja „lelkeit” és „dolgait” – nevezetesen, feljegyzéseivel a papírlapra.

A „holt” jelzővel jellemzett szereplőktől eltérően, Pljuskin már alig van jelen, de még nem halt meg: vele „most” történik meg az átlépés az Ittlévők világából a már Ott lévőkébe. A fiatal Pljuskin ökonomikus, az öreg zsugori. Nem a térbeli jelenlétigazodás alakja, hanem a név jelentéséhez: a zsugorodó létezéshez. Mindaz, amit a takarékos ifjúkor s a termékeny érett kor felhalmozott, az „öreg” határhelyzetében – a semmi és a „minden, ami csak van” (az őseredeti) érintkezési pontján – új jelentőségre tesz szert.

Pljuskin világa a széthullás és enyészeti látványát tárja Csicsikov szeme elé. Az elbeszélő a térbeli részletezés eszközével, az út során feltáruló képsorozatok kitöltésével az enyészetet, a bomlást modellálja minden ontológiai szinten. Ezek: az erdő, a kert, a falu és a ház. Ugyanakkor a képsorozatok sorba rendezésével történeti aspektusba helyezi azokat, s egy újfajta egység lehetőségét villantja fel: a dolgok anorganikus, szerves, megmunkált, művelt, szerkesztett és fogyasztott létmódjainak ontogenezisét. Ez az egyik szabályozás.

A másik szabályozás, az időbeli, nem a szerkezetre, épületre, erkélyre, falura, kastélyra, szobára irányul, hanem a bennük elhelyezkedő dolgokra – a legapróbb papírszeletektől és tollpilhétől kezdve a napfény sugaráig. A holmik halmaza a szoba közepén tornyosodik. S ez az az új jelenlétmód, amely térben nem rende-

zett – sem a természet, sem a műalkotás elve szerint. Nem a „festői látvány” (alak), de nem is a „festői rendezetlenség” (szabadság) képét mutatja.

A természeti és konstruált („építészeti”), a szabad és szigorú, illetve a takarékos és szerkesztett környezet „festőisége” itt irreleváns. Az elbeszélő ezektől serkentett „éles figyelme” már a múlté, a „soha vissza nem térő ifjúság” idejére datálódik. A jelen figyelme a „sivár képet” nyújtó, egykor festői, immár azonban széteső, részeire hulló valóságra irányul, arra, amelyből látszólag hiányzik bármiféle cselekvő jelenlét s így a rend is.

Míg a fiatal elbeszélő kihegyezett figyelme a gazdaság alaki rendje alapján egy uralkodó emberi tulajdonságra („szenvedélyre”) következtet, a jelenkor elbeszélőjét „kihűlt tekintete” jellemzi. A látható világ „sivár képét” maga a felszínre és alakra irányuló tekintet projektumai hozzák létre: valójában nem annyira az elbeszélt világ „sivár”, mint inkább az elbeszélést vezérlő „sivár”, közömbös tekintet. Így válhat gerendává a szálla a másik szemében. Vagyis: a narratív önértelmezés hiányából kifolyólag. Ezen kíván fölülemelkedni a szerzőként fellépő, ifjúságára emlékező beszélő – azaz szembefordulva önnön narratív technikájával. A lírai kitérők ezt a belső küzdelmet jelenítik meg, mely egy új írásmód kialakításáért folyik, s rövidesen a lírai kitérők intenciójává lesz. Olyan alkotást feltételez a megcélzott írásmód, olyan „szépséget”,

amilyet sem a természet, sem a művészet nem tud kitalálni, amilyen csak akkor jöhet létre, amikor a természet és a művészet együtt dolgozik, amikor az ember zűrzavaros és gyakran értelmetlen munkáján a természet a maga vésőjével elvégzi az utolsó simításokat, ellensúlyozza a nehézségeket, megszünteti az otrombán merev szabályosságot, eltünteti a szálnalmas hézagokat, amelyeken át látszik a csupasz tervszerűség – és csodálatos melegséget sugároz mindabba, ami a szigorú rend hideg légkörében keletkezett. (384–385.)

Ezért kerülő úton vezet el Gogol a kastély bejáratához Csicsikov bricskáját. Előbb a falu „sivár képét”, majd a falu határán túl „az elvadult, dúsan tenyésző növényzet” látványát, a „festői rendezetlenség” képét alkotva meg. Csicsikov vállalkozói útja tehát a „holt lelkek” teréből, a városból vezet ki a síkságra s a nagy Útra. A nagy Út azonban már nem a térbeli mozgás helyszíne, hanem a mozgást szabályozó, a szereplő szándékától független tényező, egy, a szenvedélyeknél magasabb rendű akarat, az „igaz élet” megnyilvánulása. A kitérő végén Pljuskin „háza” elé érkezik meg, amely „szomorú képet” nyújt. A festői rend és a festői rendezetlenség alakzatainak neutralizálása után Gogolnak az elbeszélőt magát is utolérő „szomorúság” alakzatait kell megalkotnia. A szorongás eleven alakzatát a leginkább „holt-nak” tetsző lélek, a leginkább összezsugorodott létező, a fősvény – az önmagát felszámoló gazdagság – képviseli.

Hiányzik mind az erdő vitális élénksége, mind a falu szigorú rend által uralt képe. Az öreg Pljuskin látószögéből nézve mindkettő „összezsugorodott”, csak a múltba vesző cselekvések csökevényes megnyilvánulása. A dolgok rendjének haszontalan holmik halmazává változása képezi a szoba látványa mögött felsejlő

történet térbeli skémáját. Ilyen például a „derék”, de már régen „holt” feleség jelenlétének nyoma, akiről szinte semmit sem tudunk meg, kivéve, hogy ő volt a birtok „kulcsárnője”. A halmazban az élettársat egy üveg helyettesíti:

– Ezt még a boldogult feleségem készítette – folytatta Pljuskin –, az a mihaszna kulcsárné már csaknem kiöntötte az egészet, és be sem dugaszolta a semmire-kellő. (400.)

Ám a metaforikus átírás eredményeként ez a részlet új megvilágításba kerül, s miként a halmaz többi darabja, ez is a kincsestár egyik legféltettebb drágakövévé minősül át. A kulcsár a kamra őre, melyet az orosz kifejezésben a kincs megfelelője – *klad* – jelöl. A szó eredetileg a lerakott, mélyre süllyesztett, elrejtett dolgok tárának neve; metaforaként a rejtett kincsé, amely lélekszimbólum is lehet, főleg a keresztény gondolkodásban, ahol „Isten Országát” és az emberi „szívet” reprezentálja. Ez az értelmezés annál is inkább indokolt lehet, mivel a Pljuskin által egybegyűjtött és felügyelt „rejtett kincs” a „holt lelkek” unikális metaforájaként áll előttünk. Ugyanis a lélek ebben az értelmezésben halhatatlan. A biológiai élet megszűnése után a lélek máshol rejtelkedik. Például a palackban. A benne tárolt és féltve őrzött nedű nemcsak a gondos háziasszony cselekvésének produktuma, hanem a „boldogult” jelenlétének módja a halála után. Ezért van, hogy Pljuskin ugyan kínálgatja az itallal Csicsikovit, de végül is nem engedi kitölteni, tovább őrzi furcsa kincstárában.

A kulcsár szerepében fellépő Pljuskin számára mindenki más „naplopó”, vagyis fogyasztó, ezért tétlenségre ítéli magát („hisz tolvajok valamennyien”, 400). De nemcsak a szolgálok, a vendégek és általában mindenki más is, akikkel szembeállítja Csicsikovit:

Már evett és ivott! – kiáltott fel Pljuskin. – Hiába, meglátszik, hogy jó társaságba való ember: nem is eszik, nem is éhes. Bezzeg a tolvajfélét mindig csak etetni kéne. (400.)

De mivel a „tolvaj” szinonimájaként használja a „naplopót”, az evés és ivás olyan cselekvésnek minősül, amely az idő elvesztegetését vonja maga után; olyan életmodellt vázol fel, amely önmérsztő: magát az életidőt pazarolja. A pusztán biológiai szükség („ihlet”), az éhség kielégítése a test térbeli kiterjedését és az életidő megcsonkítását eredményezi. Az alternatív cselekvés a térbeli létezés zsugorítása – ugyanis a tolvaj mástól lop, a zsugori önmagát lopja meg. Ezért volt a takaros gazda pozíciójában Pljuskin a pókhoz hasonlítható, amelynek nőténye (egyes fajták esetében) a párzás után felfalja hímtársát.

A magányos élet bőséges táplálékot nyújtott fősvénységének, márpedig a zsugoriság tudvalevően farkasétvágyú: mennél többet zabál, annál telhetetlenebb. (392.)

Ezzel szemben az öreg Pljuskint a szeme alapján Gogol az egérhez hasonlítja, ezzel az éber figyelem ágensének minőségét jelöli meg benne.

De az idő múlása narratív vetületben a pók-magány egyre nagyobb fokú fogyasztását eredményezi, s ezzel egyfajta többletet eredményez: az élet térbeli zsugorodása az életidő kiteljesedését, a magány megrövidülését, zsugorodását eredményezi, amivel egyenes arányban növekszik a begyűjtött lelkek száma. Pljuskinnak van a legtöbb, pusztán a lelki jelenlétre zsugorodott létezője: „mind-egyikük nevét felírtam külön papírosra” (401).

Ezeket a neveket, Pljuskín megjegyzéseivel együtt, Csicsikov átmásolja az adásvételi szerződés szövegébe. Olvasás közben viszont mind a nevet följegyző földbirtokosok, mind a megnevezett muzsikok új megvilágításban, a cselekvő jelenlét módja alapján kerülnek felsorolásra, miáltal a nevekhez kapcsolódó jelentések másodlagos, referenciális funkciót kapnak.

Mikor azután egy pillantást vetett ezekre a lapokra, ezekre a parasztnevekre [...] – akkor valami különös, maga előtt is érthetetlen érzés fogta el. Mintha minden egyes jegyzéknek s ezzel minden jobbágnak meg lett volna a maga külön jellegzetessége [...] nem maradt ki abból egyetlen parasztnak egyetlen dicséretes tulajdonsága sem. (413.)

A nevek és a kapcsolódó részletek (új referenciájuk) alapján Csicsikov diszpozíciója megváltozik: a vállalkozó érdeke eszméjét egy új intenció szorítja ki, az érdeklődésé – de nem a „holt lelkek”, hanem a lelkek életét kitöltő cselekvések iránt támadt érdeklődésé. A nevekhez most nem „lélekszám”, hanem egyszeri és egyedi élettörténetek kapcsolódnak, annak eredményeképpen, hogy Csicsikovban a nevek és tulajdonságok alapján megfogon az elbeszélés igénye:

Húzdel-vondel Grigorij! Hát miféle ember voltál? Talán fuvarozó? Befogtad három lovatat gyékényernyős szekeredbe [...] (uo.)

A „holt lélek” nevének helyét elfoglalja Csicsikov elbeszélése, mely a név jelenléte alapján megkonstruál egy életet, melynek struktúrája egyszeri és egyedüli jelenlétmódot reprezentál, s ezzel egy „lélek történetét” képes felszínre hozni.

Maxim Teljatnyikov, csizmadia. Hehe! Csizmadia! Iszik, mint a csizmadia, hangzik a szállóige. Ismerlek én téged, galambocskám, jól ismerlek! Ha akarod, elmondom az egész históriádat [...]

Sokáig nézegette a neveket, végül meghatva felsóhajtott:

– Ó, ó, bátyuskáim, milyen sokan vagytok! Vajon milyen volt sorsotok, kedveseim? Hogyan vergődtetek át az életen? (414.)

Csicsikov tehát a „holt lelkek” felvásárlójából „eleven lelkek” történeteinek, életük elbeszélőjének alanyává minősül át. Ezzel kiszorítja narrátori szerepéből a fiktív

szerzői elbeszélőt. Ennek következtében utóbbi is státuszt vált, és az elbeszélés metanyelvének kérdései felé fordul megnyilatkozásaiban, egyebek közt a szerző és a hős viszonyának problémájához. Ezzel magyarázható, hogy a Pljuskinnál tett látogatás után következő, *Hetedik fejezet*, melyben Csicsikov elbeszélővé válásának bemutatása is megtörténik, azzal nyit, hogy a beszélő Íróként mutatkozik be, s beavatja olvasóját a szerzőség gondjaiba. Itt megkülönbözteti a „kortárs” kritika által kanonizált „boldog” író, aki „magasztos” és kivételes hősei közt otthonosan mozog, s vele szemben a „hétköznapi jellemek” körében hőst kereső, „boldogtalan”. Itt elsősorban a schilleri és byroni kánon heroikus és melankolikus kódjára működő romantikusokra, a „szép és a fenséges” esztétikáján nevelkedett nyugat-európai hősök megalkotóira kell gondolnunk. Ezek teljes elismerése mellett Gogol az ebből a hagyományból hiányzó emberalak megalkotását tűzi ki célul. A köznapit, sőt a közönségest kívánja megalkotni, mely úgy áll szemben elődeivel, a mítosz, az eposz, a tragédia, a lovagregény típusaival (Akhilleusz, Oidipusz, Hamlet, Lancelot, Don Quijote, Don Juan, Faust stb.), mint az észlelhető és a nem észlelhető minőség, az individuális és a neutrális ellentéte. Képletesen szólva, a vagy hideg, vagy meleg, a vagy hős, vagy féreg megkülönböztetés lehetősége merül fel egyfelől, illetve ennek lehetetlensége másfelől. Gogol arra utal, hogy nehezebb irodalmi hőssé avatni a „tulajdonságok nélküli” embert, mint az esztétikailag rögzíthető (s ezért etikailag értékelhető) tulajdonságok hordozóit.

Bezzeg egészen más a sorsa annak az írónak, aki elég vakmerő, hogy azt hozza felszínre, ami állandóan előttünk van, de amit a közömbös szemek mégsem látnak [...] semmiségnek látszó, de szörnyű és megrendítő jelenségeket, a szenvtelen, kicsinyes, hétköznapi jellemeket [...] (411.)

Gogol a karakteres tulajdonságok egységeként felfogott alakképzés eljárását akarja leváltani. De nem annyira a „tulajdonságok nélküli” ember figurájával, mint inkább a tulajdonság hiányának hatását, a *semmi affektusát* kutató szemlélettel. Kérdés-iránya ez: hogyan jelenik meg az életben és hogyan jeleníthető meg a művészetben a jelentéktelen, a partikuláris, a banális? Nem az a probléma, mi a megkülönböztető jegye. A probléma a jegy fölismerése: a semmiségnek látszóban a taszító (Hlesztakov, Kovaljov) vagy éppen megrendítő (Akakij, Popriscsin). Éspedig abban a jelenségben, amely azért képes „csinos”, „rangos”, „tekintélyes” látszatot – a jelentéktelenség szublimátumát – kelteni, mert mutatványa állandóan jelen van, amit ily módon megszoktunk, s iránta érzéketlenek lettünk. Mert a közönséges egyáltalán nem rejtezkedik, mint például a lovag szerepében Don Quijote vagy az örültében Hamlet, vagy a tudósában Faust. Állandó, tüntető megmutatkozásával teszi érzéketlenné és mechanikussá fogékonyságunkat. Ezért e „közömbös szemek”, a jelentéktelen képét projektáló érzékszervünk szorul regenerálásra. Amit a szem leleplezésével ér el Gogol – zenei, festészeti és verbális megjelenítésével (*Vij, Az arckép*).

Az orosz Pégaszosz

Most, hogy fölváztuk a részletgazdag cselekménytér redukciójának („zsugorításának”) poétikai funkcióját, nevezetesen az életidő auditív modelljeként értelmezhető szerepét, rátérhetünk az erő és a mozgás cselekményképző szerepének elemzésére, mely kiterjed majd a narratív, a nyelvi és költői nyelvi idő korrelátumainak a vizsgálatára is. Már említettem, hogy ezeket az eseménysorokat és transzgreszsiókat a cselekménytértől elszakadó beszédmodok, szövművek, alakzatok és intonációk keretében valósítja meg Gogol, amit ő maga a „lírai kitérő” fogalma alatt foglalt össze. Ezzel áttérünk a narratív detalizáció vizsgálatáról a nyelvi kreativitás azon megnyilvánulásainak értelmezésére, amelyek poémává avatják a prózaepikai elbeszélést.

A száguldó-repülő szárnyas kocsihoz hasonlított „orosz föld” intonációs reprezentációja képviseli azt az „ismeretlen erőt”, amely kiiktatja a „tér”, az „ország”, az „állam”, azaz a földrajzi, politikai, gazdasági témodelleket – negligálja avégett, hogy e föld időbeli létének értelmére kérdezhessen rá: „Mit jelent ez a félelmetes sebesség? S mily ismeretlen erő van e sosem látott paripákban?” (565). A lélekszimbólumként ismert szárnyas paripák kiemelt attribútuma a fül, amely a kocsi panaszos dalában a kietlen térségek visszhangját azonosítja. Figurálisan kifejezve: a lovak a lelkiséget, a belsővé tett, a szimbolikusan elsajátított térkontinuumot reprezentálják, azaz a diszpozícióét, a fülek pedig e diszpozíció auditív indexjeleit: a szárnyas ló füle a „lélek hangját” képes azonosítani, de csak a népdal tonálisára alapján. A „lelki jelenlét hangja” azonban a pszichés adottságot cselekvősséggé – „alkotó lélekké” minősíti át. Ez hát a nevezetes „ismeretlen erő”! A poémában aktualizálódó jelenlét, a múltó, de el nem múlt idő képezi a bázismetaphora referenciáját: ezen előre emlékeztető, a hang lírai módusában megtestesülő készletés megjelenítésére szolgál a szárnyas lovak alakzata, végső soron az írásaktus történető-múltó, de el nem múlt idejének jelképe.

A látható, majd egyre láthatatlanabb, kiürülő, száguldó térségek vizuális modelljének megalkotása a narrációban lehetetlenné válik – itt a határa az elbeszélhetőségnek, azaz a megtörténte elmondhatóságának. A narratív láttatás helyére iktatja be Gogol az utolsó „lírai kitérőt”, a metaforikus szemantika terét, mely nem történet, hanem diszpozíció megformálására szolgál. Ez fejezi ki a tiszta szerzői aktualitást, mely a láthatatlan és félelmetes térbeli ürességet totális hangzósággal tölti ki: mindent, ami létezik, csak hallani lehet:

Gyönyörűen szól a csengő, széllé változik, és süvölt a darabkora hasított levegő, minden, minden, ami csak a világon van, elmarad mögötte [...] (565.)

Az eredetiben „kisharang” szerepel, s ez azért lényeges szemantikai különbség, mert magát az értelmezést befolyásolja. A trojka „kisharangja” a lélek, a szív szavaként szerepel más Gogol-szövegekben is, ráadásul mindenképp az orosz lírai költészetet tápláló alapdiszpozíció, a sóvárgó szorongás jeleként, amelynek gyökereit Gogol,

mint láttuk, a népdal tonalitására vezeti vissza. Márpedig a hármass fogat is – minden attribútumával egyetemben – népköltészeti konstrukció.⁸

A hallható jelenlét modelljén munkálkodó s egyben a szerzőség tiszta aktualizását bemutató szerző – a szerzőségről nyilatkozó, a szerzőségét éppen konstituáló nyelvi alany – ezt az auditív modellt hozza létre verbálisan, igyekszik a hallhatót olvashatóvá transzfigurálni. A feladat egyértelmű: a népdal tonalitásában már indexszerűen meglévő nyelvi kezdeményt (belső beszédet) megnyilatkozássá, narratív szöveggé és poémává kell kibontania. Ezt ne tekintsük logikai úton létrehozott következtetésnek – maga a szöveg tanúskodik róla:

Ej, trojka, trojka, madárröptű trojka, ki talált ki téged? Csak leleményes, életrevaló nép alkotott meg – azon földön, amely nem szereti a tréfát, amelynek síkságai, rónáságai a fél világon terülnek el [...] (564.)

A dolog – a trojka – annak a cselekvésmódnak az eredménye, amely megalkotta a szánt. A cselekvő ezért bejárni képes az üres térségeket, de „leleménye” kiterjedt a technikain túli szférára, ami viszont „életrevalóságának” a jele. A cselekvés eképpen jelzett, a megalkotott dologban ténylegesült „életrevalósága” tehát több mint egy bizonyos technikai képesség produktuma, az életrevalóság jele és mintája. Csakis ezért lett – a népdal közvetítésével – történelmi szimbóluma a már említett diszpozíciónak. De ezzel már egy újabb „életrevalóság” jut érvényre – a szellemi jelenlété a lírai költészet alkotásaiban. Nemcsak a trojkát, hanem a trojka lírai képét, a „szárnyas”, „madárröptű trojka” nyelvi alakzatát is megalkotta ez a kollektív szubjektum, mely története során lélekszimbólumból Oroszhon metaforájává alakult át. S éppen Gogol jóvoltából:

Oroszország! Vajon nem úgy száguldasz te is, mint a sebes, utolérhetetlen trojka? (565.)

A kérdező modalitás egyrészt a megalkotott hasonlat jelentését firtatja:

Mit jelent ez a félelmetes sebesség? S mily ismeretlen erő van ezekben a paripákban? S ó, a paripák, a paripák! Micsoda paripák: talán vihar fészkel a sörényetekben? Talán minden porcikátok csupa fül? (uo.)

Másrészt – jöllehet ezt a jelentést nem teszi explicitté a szöveg – szinte szó szerinti idézettel utal Puskin poémájára, *A rézlovasra*:

⁸ Ezért tekinthető egyoldalúnak, bár nem teljesen indokolatlannak az a magyarázat, amely Platón lélekfogatának párhuzamára vetítve értelmezi a trojka szerepét (vö. Вайскопф 1993, 401–403).

Hová repülsz, te büszke mén,
 S hol érsz földet? Ó, durva kényúr,
 Ki lám, a Sors nyakára ült!
 Hát nem te tetted azt, hogy árva
 Oroszhonunk vas hámba zárva
 Már ágaskodni kényszerül?

A repülő tüzes mén esetében Puskin a szemre lokalizálja a félelmetes erő forrását („S hogy ég a tűz a ló szemén!”). Ez a lírikus által orientált „szem” képviseli azt a plasztikai közeget, amely Jevgenyij látomás-narratívájának, személyes elbeszélésének generáló ereje, s amelyben öneszmélése végbemegy. Gogol viszont a fülön rögzíti az alkotó erőt ösztönző hatását, rámutatva saját öneszmélése, szerzői rendeltetése felismerésének forrására: ő nem látja, ő „hallja” a pusztá vagy pusztító térség, a semmi kihívását, poézisét:

Talán minden porcikátok csupa fül? Mihelyt meghallják felülről az ismerős dalt, egyszerre nekidülnek ércszügyükkel a hámnak, patáikkal szinte nem is érintve a földet, egyetlen vonallá nyúlva repülnek, mintha isteni ihlet szállta volna meg őket!... Oroszország! Oroszország, hová repülsz? Felelj!

De Oroszország nem felel. (uo.)

A szövegsubjektum a poéma világának megalkotásakor korántsem pusztán a térben azonosítható részletek vizuális anatómiájára hagyatkozik. Megjeleníti a részletek „fület” aktivizáló aspektusát, a láthatatlan, de hangzásával mégis jelen lévő egész szólítását. A részlet a hangzáson keresztül érintkezik az egésszel, s ennyiben nem faktora, hanem konstitutív eleme annak. Ebben az értelemben a trojka irányítója (*a jamscsik*) közvetíti a népdalt, de ettől kezdve a kocsit nem a muzsik irányítja, hanem a paripák, a minden porcikájában „csupa fül” jelenlétmód hordozói. Ezzel Gogol a még befejezetlen, az írás aktusát is történetként realizáló poéma ihletforrásának képét, a nyelvi cselekvőség egészen eredeti alakzatát teremti meg. Az elbeszélőként értett Szerző azt hallja, hogy „Oroszország nem felel”, az Író azonban megalkotja a látomásba forduló hallomás szemantikai modelljét, nem optikai vagy auditív képét, hanem prózanyelvi metaforáját, a totális hallani akarás szubjektumát, a szárnyas lovat. A nyelvalkotó – lírai – fogékonyság alanyának alakzatát. Mint az alábbi idézet tanúsítja, a szárnyas lovak a fül tevékeny jelenlétét, a hallgatóban a megértő figyelem szubjektumát metaforizálja. A kocsiban ülő Szerzőt pedig a „láthatatlan”, belső embert jelképező szív, annak a lénynek az alakmása, aki a dal csengésének jelentést, még nem verbalizált értelmet tulajdonít. Ily módon a füllel behelyettesített alany a poémaíráshoz szükséges eljövendő, „úton lévő”, keletkező szó csengését hallja és értelmezi, a szívvel képviselt viszont a dal közvetítésével végrehajtott megértés és öneszmélés szövegét megteremtő, a „lírai kitérőket” megalkotó szerzői jelenlétet demonstrálja:

Semmi sem vonzza, semmi sem ragadja el a nézőt. Mi hát az az érthetetlen, titokzatos erő, amely engem hozzád vonz? Miért cseng a fülemben szüntelenül a végtelen tájaidat szélteben-hosszában betöltő, egyik tengertől a másikig áradó bánatos dalod? Mi van ebben a dalban? Mi van, ami úgy hív, úgy zokog, oly szívhezszóló. (529.)

A verbális válasz hiánya nem jelenti tehát az értelem hiányát – csupán kifejtett létmódja nincs kimondva vagy elbeszélve. Éppen a dal a válasz – az „ismeretlen erő” propozíciójával az „ismerős dal” médiuma van szembeállítva, azaz a lírai hang népköltészeti lejtése mint ihletforrás. Sőt „isteni ihlet”!

A szerzői kitérők lírai tonalitása akkor kezdi formálni az elbeszélte világot, amikor a szereplő bricskája átlépi a város határát, és rátér a végeláthatatlan útra, ahol a bricska a döcögős városi úttól elszakadva s az ég felé emelkedve átalakul száguldó szárnyas fogattá. Ez egyben a szerző lezáratlan útja hőséneke megalkotása felé, melynek feltétele a „találó szó” (a „kincs”) megtalálása. Az Út tehát a szó felé vezet:

Oroszországban ilyen az író sorsa. Egyébiránt az, hogy a szó az utcáról a könyvbe került, nem az író bűne, hanem az olvasóké [...] (533.)

Az Út tehát egyrészt Csicsikov utazásának térbeli kontinuum, másfelől azonban a szerző útja a szóhoz, ahogyan az az utcáról a könyvbe került. Az út átalakulása térbeliből a szóbelibe, azaz az út unikális jelentésének kialakulása az alapját képező dologi létezők újra-megnevezéseinek alapul. A városi kőút a falusi, gerendákkal kirakott útba torkollik, majd a falut elhagyva földúttan folytatódik, mely „beláthatatlan térségekbe” torkollik. Az útformák változásának megfelel a trojka felemelkedése a vízszintes útról a vertikumba, a repülés, a „nem földi út” közegébe. A kő- és a faburkolat útja – a *doroga* – ugrásokra, felemelkedésre kényszeríti a kocsit, ami két fokozatban realizálódik. A *doroga* szó egyik etimonja a rázást jelölő szó töve (*djorgajet*), ami szemantikai modellje a levegőbe emelkedő, majd visszazökkenő haladásnak, s ellentétben áll a sárba, pocsolyába való letérés, illetve fölborulás, beragadás képével. A rángatás ringatásba fordul át, amikor a faburkolatú falusi út végén a kocsi földútra ér. Ekkor a tér hőse, az utazó Csicsikov elalszik, ám a szó hőse, a Szerző még nagyobb éberséget tanúsít, aminek megfelel az elbeszélőben látenszen működő nyelvi szubjektum eszmélkedése. Ezzel elkezdődik a szó útja az utcáról a könyvbe. Ettől kezdve nem az elbeszélő beszél el a hőse által átélt utazás viszontagságait, hanem az Út, nyelvi szubjektumként viselkedve, magával ragadja az „elbeszélőt”, azaz felfüggeszti funkcióját: a lírai kitérő alanya ugyanis már nem történetet mond, hanem az Író alakját teremti meg. Az Út tehát az alkotástörténet metaforája, de nem Csicsikov megírt történetének az elbeszélőjéé, hanem az elbeszélői funkciót meghaladó költői funkció, a nyelvi alkotás – nem a szereplői vagy elbeszélői beszéd, hanem a poéma, a költői próza nyelvének szubjektumáé.

Az alkotástörténet nehézségeit és szépségeit feltáró autopoétikus szövegek perspektívájából kiindulva az olvasónak vissza kell térnie a részletek újraértelme-

zéséhez, melyben a térbeli modell részegységeit vagy akár töredékeit (papírfecni, lúdtoll) egyszeri történetük, azaz temporális létezésük modellje egészíti ki.

A városból kivezető és Pljuskin birtoka felé haladó út – már említettem – a kő, a fa és föld birodalmán keresztül vezet. Ugyanakkor ezek neve, a szó felé haladva a referált tárgyat autonóm dologgá minősíti át; nem anyaggal és formával rendelkező szemléleti tárgyként, hanem jelentéssel bíró, valamely cselekvésre utaló létezőként áll elénk. Nemcsak képe, jelentése is van a szemlélő és meditáló utas (Csicsikov), a megnevező elbeszélő és az olvasó számára. Mivel Csicsikov útja a városból, a „holt lelkek” teréből a faluba, onnan pedig a házba, Pljuskin „kastélyába” vezet, s ez a falu, a kert és az erdő birodalmán való átkelést is magába foglalja, Gogol módot talál arra, hogy a dolgoknak visszaadja a részletezés során destabilizált ontológiai státuszát. Így a fagerenda dologiságának visszatulajdonításakor például – az eszköz történetével ellentétes irányban mozogva, azaz az emlékeztét alkotva meg – megjeleníti a fát a kert és az erdő szintjén is. Ennek során a dolog neveit regenerálja, minek következtében a dolgokat a cselekvés jeleiként működtetheti: a teremtet világban organikus, erdei létező, az újrateremtés terében, a kertben jelenik meg mint a növekedés, a felfelé irányuló – a földből a szellemi létbe törekvő élet – metaforája. A kert az ember számára a legősibb téregység, egyben a kincs által metaforizált jelentésű érték. A holt fa, a földbe döngölt gerenda az idő múlásával kővé transzformálódik – az ember elindítja a dolgot az eszköz-zé változtatás útján a degeneráció felé, aminek során az elveszti majd létstátuszát. De közben felveszi cselekvése tárgyának ismérveit – úgymond, elfásul, ő maga is elindul a degeneráció útján. Ezért van Pljuskinnek fa-arca. De ez a „fa” nem a térben helyezkedik el, hanem a nyelvben és Gogol szövegében, ahol az úttal áll kapcsolatban, hiszen jelzőként (*derevjanoje*) egyszerre minősíti az arcot és az utat. Mondhatjuk így is: a földi út végét, ami az emberre vetítve az összezsugorodott élet hordozóját, az „öreget” jelöli. Az „öreg” cselekvésvilágának minden egysége nagyon régi, jelzője: „ősi”. Pljuskin szobája padlóján az ifjúkora óta felhalmozott holmik halmazában táruel élénk. Ahogy Kovaljov esetében az orr helyét egy pillanatra elfoglaló arc a kenyér metaforikájába van oltva, mely visszavezethető a búzamag, a kalász és a föld példázatára, ugyanúgy Pljuskin arca helyét is metaforikus attrakció tölti ki új jelentésekkel, melyeknek tárgyak a hordozói. Ily módon a felhalmozott tárgyak a szoba fapadozatán egy-egy alakmását képezik a Pljuskin fa-arcáról hiányzó vitalitásnak, az „életrealitás” ősi manifesztumaiként. A narratív fa-arc, akárcsak az orosz ikonkép, nem ábrázolata a külső embernek, hanem utalás jelenlétének értelmére, „eszmejére”. A dolgok halmaza egy egész életet átfogó személyes indexgyűjtemény: ide összpontosul – ide „zsugorítja” a fősvénység alanya – egy pontba extenzív térbeli jelenlétének egész jelentéspotenciálját, valamennyi cselekedetének térbeli lenyomatát.

Innen vezethető le valószínűleg gúnyneve is: „Foltozott” (*Zaplatjanoj* – *plat* ’folt’, ’textíliadarab’). De a szó szemantikája ugyanaz, mint Kovaljov attribútumai esetében: „préselt”, „lapos”, „folt”, „ruhadarab” (ami a Pljuskin névvel is rokonságot mutat: *pljus* – francia *pluche*, az olasz *peluzzo* ’puha pihe’, lat. *pilus*

'hajszál'). A *pljuska* madár alakúra formált húsvéti sütemény. A „tökéletesen sima hely” (az *Orr* című novellában), vagy az érzelmkifejezés teljes hiányáról tanúskodó „fa-arc” víziója helyén a Fa szemantikája és metaforikája kerül kifejtésre az említett jelentéspotenciál kibontása végett. Az öregedés fokozatainak megfelelően szaporodnak a fa tulajdonságai az arcra vetített minőségek dologi jeleiben. Ez az életidő zsugorodásával szemben kibontott felhalmozás a szoba fapadozatán képzett halomban köt ki, majd átalakuláson megy keresztül, amivel Pljuskin „arcot” ad a dolgoknak. A padlóról ugyanis az íróasztalra helyezi őket. A cselekvést Gogol a *klal* ('elhelyezte', 'helyre tette', 'eldugta') igével fejezi ki, amely a kincs szavának (*klad*) is a töve. A felhalmozás – nem a használás – tárgyaként értett holmi úgy változik át őrzött kincssé, hogy Pljuskin minden egyes darabot megjelöl, a dolgoknak saját nevet ad, azaz a megőrzött dolgot a hosszú távú memóriába, a nyelv közegébe írja át. Ezt a műveletet mind a funkciótlan dolgok, mind az elhunyt parasztok tekintetében elvégzi, aminek következtében azokat olvashatóvá teszi Csicsikov számára. Ezzel magyarázható, hogy a toll és a papír Pljuskin íróasztalának a két legfontosabb működésben lévő tárgya, valamint az is, hogy a kéz, a cselekvés ágense a szem tulajdonságát idézi. A szem, akárcsak a hasonlatban szereplő egére – Apollon Musagétés kíséretének tagjái – műzsai tekintet, benne az egész test transzba hozott remegése összpontosul, a zenei kifejezésbe integrált egész képeként. Az izgalmban remegő kéznek Gogol ugyanazt a funkciót tulajdonítja, mint az arcon megjelenő egyszeri érzelmkifejezésnek, mely egy fénysugár „meleg” érintése hatására villant föl, hogy nyomban kihunyjon, eltűnjön. A belső „kifejezésére” szolgáló arcról (a fa-arcról) eltűnik a „kifejezés”, ám azonnal áthelyeződik a kézre, a „lelkek” sorát névsorral alakító gesztus hordozójára. Az írás aktusában Pljuskin „remegő” keze a betűket hangjegyekké, a „lelkiség” hangzó közegévé alakítja át, sajátos „örök” létet ad nekik. Ezek megnehezített olvasása, hangjegy betű- vagy szóindexként való dekódolása váltja ki majd Csicsikovból „az elnyújtott dalt”, mely végül az orosz „Pegazus”, a száguldó trojka képében teljesedik ki, poémakonstituáló státuszba kerül.

Ne feledjük ezért: a gogoli elbeszélés technikája nemcsak az ember történetét rekonstruálja, hanem a holmik történetét is. Márpedig ezek története a részletek kinagyításán (hiperbola) és éles megvilágításán, illetve új, hierarchikusan értékesebb rendbe emelésén múlik: növény, kerítés (kert), falu, épületfa, zsindey, faház, fapadozat, kosár, hordó, fatányér, kupa stb. Idézzük Gogol szövegét:

Ha valaki benézne tágas műhelyudvarára, ahol a legkülönfélébb – de használatba soha nem kerülő – faeszközöket, faedényeket készítették, azt képzelhetné, hogy a moszkvai faáruipiacra tévedt, [...] ahol óriási halmazokban fehérlett mindenféle gyalult, faragott és fonott faáru: hordók, talpdeszkák, puttonyok, ászokfák, gerendák, csobolyók, orral és orr nélkül, dézsák, áztatóteknők, amikbe az asszonyok a mosnivalót és mindenféle szennyest rakják, sajtárok, hajlékony, vékony nyárfavesszőből, kerek fatalak és háncskosarak, kupák és még sok egyéb, amire a gazdag és szegény Oroszországnak szüksége van.

De Pljuskinnak vajon mi szüksége volt ilyen töméntelen sok holmira? Hiszen azokat egy egész életen át sem lehetett volna elhasználni, még kétakkora birtokon sem, mint az övé. Ő azonban még ezt is kevesellte. (389.)

Pljuskin cselekvése nem a használatban és a fogyasztásban, hanem a megőrzésben és a verbális, betűvé-hangjeggyé „préselt” (*pljus*) megjelenítésben éri el célját. Ami a használat és fogyasztás nézőpontjából szemlélve, így Csicsikov és a szomszédok megítélése szerint is, sajátos fukarságnak, mégpedig öncélú fukarságnak tetszik. A szerző szerint azonban Pljuskin nem fukar, hanem zsugori. A lét egy pontra – egy „foltra” – zsugorodott hordozója, egyfajta „befoltozott” része az egésznek. Márpedig befoltozni csak a felfeslett szövedéket lehet: Pljuskin mint az elbeszélés vagy leírás tárgya, fukar, cselekvésjegye szerint nevének legfontosabb szemantikai jegyét konkretizálja – összegyűjt, összpontosít, présel, azaz nyomtat. Így tehát, mint szövegalany a *zsugorodó fukar* alakját veszi fel szemantikai szinten („összeszáradt öregember”). Az anyagi létezésre irányuló fukarság redukciója a dologi lét nyelvi és szimbolikus manifesztációjában kiteljesedést visz végbe. A teremtett dolgokat áruvá, eszközzé és szétmálló anyaggá, azaz értelemtől megfosztott holmivá degradáló cselekvést egy másikkal váltja fel: a megértendő dolgok világává avatja a materialitásukra és eszközszerepükre redukált tárgyakat. Értéke Csicsikov számára az így regenerált „lelkeknek” lesz: a dolgokat a cselekvés művévé avató parasztok („lelkek”), illetve az ezek neveit megalkotó Pljuskin tevékenysége eredményeként. Ezzel magyarázható megőrző cselekvésének másik, a lúdtoll mellett szereplő attribútuma, a pecsétviasz, a lélek (és a tudat) görög metaforája („az író-tolla meg a darabka pecsétviasz”, 392).

A dolog mindaddig értéktelen holmi számára, amíg „revízió” alá nem vette. Minden egyes tárgyra „saját kezűen tett jelet” (392). Minden mást elfelejtett, „ezenkívül még csak azt tudta, hol az író-tolla” (*uo.*).

Évről évre kevésbé foglalkoztatták a gazdaság legfontosabb dolgai, figyelmét már csak a jelentéktelen apróságok kötötték le: papírdarabkák, tollacsákák [...] (392.)

Mint már említettem, ez az eljárás – a jelentéktelen jelentőségének verbális fokozása, azaz a jelentéstulajdonítás – érvényes az elhunyt parasztokra is: „mindegyikük nevét felírtam külön papirosra” (403). De ami nem kevésbé fontos, egyidejűleg az írás is zsugorodik. Pljuskin nemcsak betűkre redukálódó létezést reprezentál, hanem egyúttal végrehajtja a transzpozíciójukat egy másik jelrendszerbe: „Hangjegyekhez hasonló betűket rótt [...] Szűken összepréselt sorokat írt [...]” (403). Ez akkor történik meg, amikor az egyes tárgyakra, eszközökre ragasztott papírfecniken szereplő jeleket átalakítja névsorrrá, írásba foglalja egy papírlapon, s mind a papírdarab, mind a nyelvi töredék új rendbe, szorosra fűzött sorokba egyesül, azaz szövegben egységesül. Ezzel a holmik térbeli képe, „halmaza” rávetül a holtak számszerű sorára („összesen kétszázegynéhány ember”, 407), és integrálódva megismétlődik immár a „szerződés” szövegében, a papírlapon.

A dolgok és emberek („lelkek”) verbális megfeleltetése a kölcsönhatás elvén alapul: a dolgok az emberi cselekvés engrammáivá alakulnak, a cselekvés a dolgok értékpozíciójának növelésére irányul. A dolog és az ember *tertium comparationis*a a poémában a lélek hiánya, a hiány semmiként való érzékelése. A „holt lelkek” két legfontosabb olvasatát megadja a szöveg: 1. ’elhunyt egyedek, akik az adónyilván-tartásban még élőként szerepelnek’; 2. ’élő emberek, akik távol tartják lelküket’, azaz a cselekvés dolgaiban rögzült habitusuk nincs felismerve. Az első csoport szerepe nyilvánvaló, a másodikhoz kommentár szükséges. Szinte minden szereplő kapcsán felmerül a távolság, a „beláthatatlan terek” motívuma, amely a test és a lélek, a kiterjedés és a cselekvés közötti távolságot jelképezi – a szétterült alak és az egy tulajdonságot demonstráló, összezsugorodott lény között.

Pljuskin zsugorisága ennek a paradoxonnak a felszámolását szolgáló metafora: ő térbelileg azonosíthatatlan, alakja megszűnt: se kulcsár, se kulcsárnő; se ember, se néember, gazdag is meg fukar is stb. Egy pontra zsugorodott, amelynek a szöveg szintjén megfelel a keze által formált, préselt nyom – a jel vagy a betű, a szó-jelnél kisebb nyelvi elem. Ennek az ideogramának a metaforája a „folt”, a hasadási, az üres helyet befedő egység. A metafora azt akarja közölni, hogy tolla alatt még a betű is olyannyira összezsugorodott, hogy valójában hangjegynek is tekinthető. Ha tetszik, hangra utaló kiegészítés a szó betűképén – a verbális hiány kompenzációja.

Ezt megelőzően a dolgok eszközállapotának képét, a halmazt a *nature morte!* (a csendélet – holt természet) mintájára „festői rendezetlenséggé” minősíti az elbeszélő szó, s ezzel gyakorlatilag egy új – a képzőművészeti modell – rendjéhez közelíti a dolgok látványát, hiszen keretbe foglalva őket, önállóan strukturált, színek, fények, árnyak és vonalak által tagolt világot tulajdonít nekik. A transformációt megvalósító következő lépésben ebből a vizuális modellből emeli ki Pljuskin a dolgokat. Ezzel függetleníti azokat használati, etikai vagy esztétikai érték-rangjuktól. Mindezt annak érdekében téteti meg Gogol hűségével, hogy áthelyezhesse őket a jelek és a szavak világába, majd onnan a neveket alkotó hangok rendjébe, illetve a hangokat jelölő hangjegyekébe. A beszélt és írott szó világából a dal mint lélekszólam síkjára, ahol a dolgok már e lelkiség indexjeleiként töltik be szerepüket: a hangjeggyel kitüntetett név egykori hordozója, ebben a köntösben a poéma intonációjának készítésévé válik, az eltávozott „lélek” úgyszólván életre kel.

Nem véletlen, hogy Csicsikov, miután megszerezte Pljuskintól a szerződéshez készített hangjegyírást imitáló névsort, és ismét visszatért a nagy Útra, „olyan furcsa nótára zendített, hogy Szelifán csak hallgatta, hallgatta, álmélkodva csóválta a fejét” (407). Az orosz szövegben nem szerepel a „nóta”, ott a dal (*pesnja*) megnevezés olvasható, ami az ivás és az éneklés – a *pet’* és a *pit’* – között fennálló etimológiai kapcsolat okán az orosz költői nyelvben az ihletettséget konnotálja. Azon túl, hogy Csicsikov, fölöttébb elégedett lévén a látogatás eredményével, vidám nótára gyűjt, az úton, menet közben egy másik diszpozíció lepi meg, ezért „végül elnyújtott hangon valami rendkívül szokatlan ének” dalolásába kezdett. Az ének intonációja eltér a vidám nótától: „elnyújtott hangon” szól, mintegy várja

a visszhangot, amely nem érkezik meg („*De Oroszország nem felel.*”). Szelifán csak hallgatja, hallgatja. Az értelmezés nem tőle, hanem a szerzőtől érkezik, aki itt Csicsikov megnyilatkozását a poéma kétszólamú tonalitásához közelíti, azaz a komikus részletek és az egész bánatos története, a látható semmi és a láthatatlan diszpozíciója paradox modelljét alkotja: az életet megpillantani-átvilágítani „a világ által látható nevetés és az általa nem látható, ismeretlen könnyeken keresztül” (saját fordítás).

A név a dolgot a jelentés tartományába lépteti át, a szerződés a szerző tulajdonába kerül, aki minden név alapján egy egyszeri, bár fiktív történetet hoz létre. Épp ez a narratív azonosságán túlmutató feladata a hősnek, Csicsikovnak, aki a „holtakat” elbeszélése, a név indíttatására „kitalált” élettörténettel, s ezáltal új – a „holt” jelzőt kiiktató – jelentéssel ruházza fel. Minden név alapján ugyanazt a kérdést fogalmazza meg:

Húzdel-vondel Grigorij! Hát miféle ember voltál? [...] Az úton adtad vissza a lelked a teremtődnek vagy tulajdon cimboráid ütöttek agyon (415);
Ha akarod, elmondom egész históriádat (414).

A szervetlen és szerves természet egysége, mint láttuk a fa példáján, átkerül a megalkotott és szerkesztett falusi cselekvés világába, mely a kerttel érintkezik. Gogol modellje szerint a kincset rejtő földdel. A fa dologi cselekvésindexszé avatásának – újra-nevezésének és története elbeszélésének – a központi célja az, hogy regenerálja a dolog eredeti létmódját – egész történetét, s ne csak részleteiben előadott látványát, a holmik halmazát. Ezzel az őseredetig („erdő”) visszaható történettel kapja meg minden „ma”, aktuálisan használt dolog eredeti státuszát, a szóhoz vezető gogoli úton pedig a rendeltetését. Ez pedig annak következtében áll elő, hogy az Író minden dolog történetében kimutatja részleteinek konstitutív szerepét: a részletek nemcsak részek, hanem tagok is, amelyek egyfelől biztosítják az egész működését, másfelől ennek a működő egésznek az átlépését egy magasabb egység szintjére, amelybe már maga is alkotórészként integrálódik. Ez a saját nyelvhez vezető út a dolgot megcselekvő és megnevező „emberen megy keresztül”, jut el kiteljesedése, azaz a jelentése felé. Az ember az a hely a létben, ahol újra meg újra megtörténik a dolog rendeltetésének megfogalmazása, a jelentés kezdeményezésének lezárhatatlan folyamata. Ez lehet egy újabb adalék az „igaz élet” gogoli felfogásának, illetve rá vonatkoztatott poémabeli utalás, az Út metaforikus funkciójának megértéséhez.

Ebben a megközelítésben a látható narratív részletek által eltakart „láthatatlan” poémageneráló esemény nem egyebet demonstrál, mint a részek új egységbe rendeződését, s ezáltal megújuló alaki megjelenésmódjainak fölismerését. A „lélek” Gogolnál tehát az egyedi és egyedüli alkotó cselekvés inspirációját jelenti, nem pedig érzéki-érzelmi reakciók tárát. Ezt az inspirációt egy közösség szintjén az adott nyelv etnikai kódja állítja elő. A cselekvés és névadás ezen összefüggését az etnikai kóddal a Herdert jól ismerő Gogol így fogalmazta meg:

És minden nép, amelyben megvan az erő záloga, tele van a lélek sajátos, ragyogó alkotóképességeivel és más isteni adománnyal – sajátosan különbözik beszédében a többitől; bármit fejezzen is ki, a kifejezésben egyúttal a saját jelleme is tükröződik [...] De nincs szó, amely olyan lendületes és kifejező, olyan szívből fakadó, olyan elevenen pezsgő, olyan találó volna, mint a kertelés nélkül kimondott orosz szó. (379–380.)

Ez a „találó kifejezés” nemcsak a „foltozott”-nak titulált ember kapcsán érvényesül (ahol az idézett szövegrészt megtaláljuk), hanem mindenekelőtt a Trojka, a faművészetet reprezentáló orosz kocsi dologként és metaforaként való alkalmazásában is:

Ej, trojka, trojka, madárröptű trojka, ki talált ki téged? Csak leleményes, életrevaló nép alkothatott meg [...] nem vagy bonyolult alkotmány, részeitet nem vascsavarok fogják egybe, hanem fürgén, egykettőre, fejszével, vésővel tákolt össze az ügyes jaroszlavi paraszt. (564.)

Gogol szerint az emberi cselekvés függvényében a fa, a dolog arkhéja, degenerálódhat a gerendán keresztül a szervetlen létezés birodalmába, avagy átléphet az érzékfeletti lét szférájába. Ennek felel meg az orosz muzsik legősbibb és legeredetibb keze műve, a poéma szerint sajátos cselekvésmódjának szimbóluma. S mivel szimbólumként jelentéspotenciált nyit meg a kultúrában, az orosz népdal már említett műfajának (*tosklivaja pesnja*) a forrása, amely a cselekvésmód ezen artikulációjával az alanyi jelenlét diszpozíciójának lírai, majd poemogén, majd prózanyelvi modelljeit volt képes inspirálni az irodalomtörténeti folyamatban.

A városban „igazi orosz szót nem hall az ember” (453). Vagy idegen nyelvek, vagy patrióta szólamok uralják a pletyka nivójára sorvasztott közbeszédet. Ez a városban elkerített, föld tere, szemben a térben rögzíthetetlen egésszel, az anyaföld határolatlan végtelenségével, ahol „minden szeret szélesen elterpeszkedni” (456).

Amikor a bricska kiér a városból, a „holt lelkek” birodalmából, olyan érzés támad Csicsikovban, mintha annak minden tárgya és azok valamennyi látható részletei „lassan visszafelé haladtak volna” (527). Az utolsó ilyen holt attribútum a „végeláthatatlan temetési menet”, mely keresztezi a bricska útját: „a koporsó után levett kalappal haladtak a hivatalnokok valamennyien”. Végző soron olvasható a jelenet úgy is, hogy a holt (az ügyész) másodfokú halandó, hiszen a „holt” halt meg, azt temetik és követik is az elsőfokú „holtak”. Ebben van a rekurzív folyamat lényege: a holtak indulnak útra – talán visszafelé, az életbe. Talán ezzel magyarázható Csicsikov reflexiója: „Hanem azért jó, hogy temetési menettel találkoztunk; azt mondják, halottal találkozni szerencsét jelent” (528). De ezzel ellentétes irányba halad a lelkek neveivel teli lapok hordozója, hogy rövidesen lélek-szimbólummá minősüljön.

Egészítsük ki elemzésünket Gogol szerzői önvallomásának megállapításaival. Eszerint a megfigyelt részletek közvetítése az első lépés alkotástechnikájában:

Én soha semmit nem alkottam csupán a magam fantáziája alapján, és nem is volt meg ehhez a tehetségem. Nekem csak az sikerült jól, amit az életből, az általam ismert tényekből merítettem. Bármelyik szereplőmet is csak akkor tudtam kitalálni, amikor megmutatkoztak számomra külsejének legapróbb részletei is. Sohasem az egyszerű másolás jegyében rajzoltam portrékat, hanem azokat mindig megalkottam, de alapos megfontolás, nem pedig a fantázia alapján. (GOGOL 1996b, 316.)

Az „alapos megfontolás” nem adja vissza az orosz terminus jelentését, amely a képzetek vagy képek kapcsolatán, a szintetikus ítéleten alapuló képzelettel szemben, a jelölők váratlan kapcsolatán alapuló interakcióhoz hasonlítható (*soobrazhenije*). Nem mimetikus, nem analógiás és nem is teoretikus modell. A „legapróbb részlet” alapján Gogol az egész embert igyekszik megfejtetni (*ugadat*).

Az aktusból, nem az alakból indul ki: a rész az egész cselekvésének egy aktuusa, egyszeri megjelenése. S nemcsak egyszeri, de egyedüli! Míg a cselekvő térbeli alakja – magassága, fejformája, alkata, szeme és haja színe stb. – többé-kevésbé állandó, felismerhető egységet mutat, cselekvése és megnyilatkozása mindig egyszeri és egyedüli. A cselekvés végrehajtásában a „rész”, a komponens, *részleges egész*, mint „cseppben a tenger” válik felismerhetővé. A csepp is tengervíz, de mást képes cselekedni, mint egy másik csepp vagy mint a „IX. hullám”. Például kivájja akár a sziklát is, vagyis képes annak megsemmisítésére ugyanúgy, miként a vihar korbácsolta hullámok a hajó elnyelésére. Ennek eredményeként áll helyre a dolog létstátusza, a cselekvés világában és megjelenítésében betöltött szerepe, ami értéknövekedéssel jár. Gogol tehát dologgá avatja a holmit, apróságot, fecnit annak köszönhetően, hogy azokat nem pusztán a térbeli egész részeként jeleníti meg – a dolgot részleteinek funkciórendjével együtt regenerálja. Egy ilyen művészi eljárás az élettények kimerítő narratív tagolását feltételezi, miáltal a prózaíró az alkotórészek és funkcióik nyelvhez – a szellemi létmód hierarchiájához – vezető útját egyengeti, kiteljesítve a dolog létstátuszát, ami a dolog új megnevezését követeli meg.

A második lépés a narratív közvetítés, éspedig többszörös szubjektív áttétellel. Ezt a célt szolgálta az intenzív levelezés, melyben Gogol folyton szűzséötleteket kért levelezőpartnereitől. Valójában azt firtatja, ki-kí hogyan illesztené történetbe a maga által megfigyelt részleteket, mások hogyan mondanák el a maguk által is felismert részlet utalását valamely tulajdonságra („szenvedélyre”), illetve annak funkcióját az élettörténet és az alak megképzésében és értékelésében. E jelenség fontosságát már Ejchenbaum fölismerte, s kifejtette a szkáz elemzésében.

Gogol tudta, hogy a „tények” percepcióját a képzelet vezérli, a képzeletet pedig a gyakorta felismeretlenül működő vágy, akarat, szükséglet („szenvedélyeink”). Ezért a tényként kezelt valóságot, azaz a képzelet által kiválasztott elemet íróként tovább bontja olyan részelemekre, amelyekig az optikai szemlélet már nem, de a verbális tagolás le tud hatolni. A kép és dolog viszonyát a szó és a dolog viszonyára cseréli le. A kép alapján a dolog reprezentációja ragadható meg a beszédben, míg a szó alapján a dolog jelentése és értelme. Mint láttuk, ilyen reprezentációvá

alakult át az orr, mely a hatalom akarására beállított külső, szociális embert testesíti meg, de ekkor már Orr (Úr) a neve, és egy másik, magasabb rangban díszelgő hivatalnokot jelöl. A hasonmás ez, aki a megszemélyesített, azaz a rettegésbe forduló, fokozódott szorongás alakzata.

Gogol tehát a részleteken túl az elbeszéléseket is az életből veszi, nemcsak arra kíváncsi, mi van ott, hanem arra is, hogyan értelmezik egyes történetmondó megnyilatkozások az „élet különböző területein” azt, ami ott van – más Szentpéterváron, más a városban, más a tanyán, más a fogadóban, más a hivatalban, más a templomban, és egészen más az Úton. Az „élet” az ember szintjén nem szomatikus, vegetatív vagy mentális realitás csupán – nem csak érzékelhető és leképezhető valóság. Hanem folyamatosan elbeszélt és elbeszélve értelmezett valóság, azaz személyes létmód, aminek az életrangját épp a nyelvi megnyilatkozás teljesíti ki. A megfigyelt részletek úgy tesznek szert az „eleven tények” rangjára, hogy az elbeszélt részletekben feltárul az elbeszélő cselekvésének viszonya a beszédében megjelenített dologhoz.

Szemben a fősvénység narratív alakzataival, a poéma szövegében, azaz a költői szemantikai transliterációban Pljuskin öncélú fukarsága nem mentális kérdésként, az emberi degradáció legalsó fokának ábrázolásaként mutatkozik meg. Ellenkezőleg, a szemantikai újítás új probléma felvázolását involválja, mely a létre vonatkozó kérdést is magában foglalja: mi célból van a létben fősvénység? A tökéletes, poétikailag értelmezett „fősvénység” a térbeli jelenlét minimumára zsugorodást jelent. Zsugori a térbeliség materiális minimuma, ahol a létező térbeli jegyek alapján, optikailag már nem azonosítható a létező: „az alakról, hogy férfi-e vagy nő”, „kulcsár” vagy „kulcsárnő”? – a szemlélő számára nem állapítható meg (385). Ugyanakkor az időbeliség maximuma – nagyon öreg, „ősi”, minden időt túlélte; a nyelvi esemény modellje szerint az idő tömörülése a térben. Allegóriái, a kulcs meg az óra – Pljuskin legfőbb attribútumai. Azzal a nagy különbséggel a középkori szimbolizmushoz képest, hogy ez az óra nem jár, nem mutatja az idő múlását. Pljuskin az eredeti idő őre, nem azé, amely fogyasztható vagy számlálható. Az öreg órája nem mutatja az időt, hiszen az már úgy mond „elfogyott”, minden pillanata össze van gyűjtve. Nem nézi és nem méri – Pljuskin mint kincset őrzi az órát, hogy végrendeletében átörökítse másra. Talán éppen Csicsikovra (eredeti szándéka szerint) vagy a Csicsikov helyére lépő jövődő hősre, a poéma hősére. Az idő Gogol által megalkotott örének alakja a múlt, de el nem múlt idő őrzésének alanya.

Mondhatnók – az emberidő poémájának szubjektuma!

Bibliográfia

Андрей БЕЛЫЙ (1934), *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград, ОГИЗ.

BORISZ EICHENBAUM (1974), *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* in *Irodalmi elemzés*, Budapest, Gondolat, 58–78.

- Nyikolaj GOGOL (1971a), *Az orr*, in *Gogol művei*, I, ford. MAKAI Imre, Budapest, Európa, 592–623.
- Nyikolaj GOGOL (1971b), *Holt lelkek*, in *Gogol művei*, II, ford. MAKAI Imre, Budapest, Európa, 245–724.
- Nyikolaj GOGOL (1996a), *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán*, in *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. GASPÁRICS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Budapest, Európa, 104–124.
- Nyikolaj GOGOL (1996b), *Szerzői önvallomás*, in *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. GASPÁRICS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Budapest, Európa, 295–346.
- Nyikolaj GOGOL (1996c), *Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága?* in *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. GASPÁRICS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Budapest, Európa, 223–282.
- Nyikolaj GOGOL (1996d), *Költőink líraiságáról*, in *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. GASPÁRICS Gyula, KOVÁCS Erzsébet, Budapest, Európa, 50–68.
- KOVÁCS Árpád (2005), *Angustia: Тоска у Достоевского*, in *Russica Hungarica, Исследования по русской литературе и культуре, Русистика в Будапештском Университете имени Этвеша Лоранда*, Будапешт–Москва, 100–125.
- KOVÁCS Árpád (2007), *Prozéma és metafora (Szavak és tettek Dosztojevszkij műveiben)*, in *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum (Diszkurzívák, 7), 89–138.
- Jurij LOTMAN (1994), *A művészi tér Gogol prózájában*, in *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai (In Honorem Jurij Lotman)*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, 119–185.
- Дмитрий МЕРЕЖКОВСКИЙ (1906), *Гоголь и черт. Исследование*, Москва.
- Владимир НАБОКОВ (1944), *Николай Гоголь*, in *Лекции по русской литературе*, Москва, 1996, 72–131.
- Владимир ТОПОРОВ (1995), *Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе*, in *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, Москва, Прогресс, 7–111.
- Михаил ВАЙСКОПФ (1993), *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва, Радиск.

Dolgok, nevek, jelölők Ivan Goncsarov Gogol-olvasatában¹

Az *Ivan Szavics Podzsabrin* című elbeszélés nem a legismertebb műve Goncsarovnak, hasonlóan a többi rövidprózai alkotásához. Ám ha Goncsarov poétikájának a fejlődését körvonalazni akarjuk, az elemzések körébe mindenképpen be kell vonnunk, hiszen meghatározó jelentőséggel bír. A mű különlegességét nemcsak abban a vonatkozásban látjuk, hogy előkészíti a három nagyregényt, hanem jól tükrözi azt is, hogy Goncsarov milyen módon applikálja a puskinsi–gogoli hagyományt, milyen szempontrendszer szerint építi be hol az egyik, hol a másik elődkép teljesítményét, hogyan íródik be az általuk képviselt hagyományba.

A Goncsarov-kutatásban általánosan elfogadott tény, hogy az író főbb poétikai eljárásai a puskinsi és a gogoli tradíciók továbbfejlesztése és produktív összeegyeztetése mentén ragadhatók meg. A nagy elődök hatása a regényíró művészi fejlődésére együttes, egymást erősítő, és nem kioltó. Ám Goncsarov innovatív olvasata nemcsak hasonló alakok, szüzsék, témavariánsok szerepeltetésében, hanem a közös motívumok – jelen esetben a „házassági kötelék” – átírásának diszkurzív rendjében, a dolgok-nevek-jelölők sajátos prózanyelvi korrelációjában érhető tetten, ami messze túlmutat a naturalista-realista megközelítések által befogott szövegvilági értelmezhetőség lehetőségein.

Már a puskinsi–gogoli értelmezési horizontot erőteljesen kitágítja az a széleskörű európai irodalmi kontextus, amelybe a naturalishoz sorolt goncsarovi elbeszélés beágyazódik. A nőbolond főhős és története, aki a kor népszerű élvhajász típusának a megtestesítője, s ebből a szempontból a „zsuir” tipizáló és satirikus eszközökkel megrajzolt alakja, a Don Juan-legenda feldolgozásainak a kánonjában a perifériára szorul. Ugyanakkor ezt a vonalat erősíti a puskinsi szövegtérben való biztos mozgás, jel- és jelentésképzésre irányuló nyelvműködés.

Egy ismert kutató, Mihail Otragyin felismerte azt, hogy ezen túlmenően a goncsarovi elbeszélés címszereplője szervesen beletartozik a regényíró által teremtett főhősök sorába – ezek előképéül szolgál. Ebből fakadó kiemelt szerepe nyilvánul meg a naturalis iskola jellegzetes figuráitól való eltérésében is, hiszen Podzsabrinból hiányzik a karriervágy, inkább romantikus alkat, aki az életet „ideáloknak” való

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott PF 64039-es kutatási program keretében készült.

megfelelés alapján próbálja értelmezni, az életművészetet a szerelmi hódításokban valósítja meg, ezekből kiesve csak unalmat érez.

Ugyanakkor Otragyin olvasata nem terjed ki a mű más aspektusaira. Az elbeszélést a cselekményepizódok mentén tagolja és így fedez fel párhuzamokat a Don Juan-tradíció reprezentatív művei és a Goncsarov-átirat között, amelyeket nyilvánvalóan továbbgörgethetünk, követve az elbeszélés kínálta nyomvonalakat. Ilyenek Podzsabrin fabulát indító menekülése az előző házból és új szomszédnőjével, Annával való kapcsolata, vagy annak komturt idéző gyámjával való vitája nemcsak a cselekménybonyolítás, de a nevek szintjén is explicit módon visszautal Puskin kistragédiájára, a *Kővendégre*. Ezért a figyelmünket az elbeszélt események síkjáról a történetmondásban és a nyelvben végbemenő történésre fordítjuk, majd pedig oszcillálva vissza-visszatérünk.

A korábbi Don Juan-művek elsősorban drámai vagy kistragédiai formában íródtak, a műnem és a forma ezért meghatározta, némiképp be is határolta az alakban és történetében rejlő potenciál kibontakoztatását. Goncsarov kisprózában keresi ezeket, narratívaalkotás és prózaszöveg segítségével prezentálja a témát és tárja eléink a hőst: az elbeszélésben kisserű csábítóként (Podzsabrin), a regényben pedig magasztos szépségeszményt kereső művészként (Rajszkij). S bár a megjelenítés módjai sok szempontból eltérnek, az elbeszélés mégis a *Szakadék* című regény szövegének rövid, depoetizált, sűrített kivonataként közelíthető meg.

A széppróza és a színművek egymásra vetített olvasása a szó poétikáján keresztül látszik megvalósíthatónak. Az Arisztotelésznek tulajdonított és az ábrázolás módján alapuló műfaj-tipológia az elbeszélő szerepében ragadja meg az epika és a dráma különbségét: míg az utóbbiban csak a szereplők beszélnek, addig az előbbiben a narrátor is közlő funkciót hordoz (ARISZTOTELÉSZ 1997). Az elbeszélés alakítja át a cselekvést történetté, amelyet az elbeszélés „reprezentációja”, a próznyelvi diszkurzíva új jelekkel ruház fel. A drámában a cselekvést szintén elbeszélik, csak itt a szereplőkön túlmenően a szerzői instrukciókat, a „remarkákat” tekinthetjük narratív részlethez hasonlóknak. A jelek újratagolják a dialógusok szövetét, és olyan szöveget alkotnak, amelyben a nevek, a szó/nevek költői átrendeződése követhető nyomon. Lubomír Doležel a szövegiség mint részmegnyilatkozásokat összekötő komplexum szempontjából véli egybevezethetőnek az epikus és drámai alkotásokat. A szövegelemzést a kapcsolódások módjának vizsgálatára koncentrálja. Hozzáteszi azonban, hogy a különbség a valódi dialógusforma és az elbeszélő felettes, dialógusrendező szerepében rejlik (DOLEŽEL 1970, 344–350). Az akció (cselekményvezetés) és a dikció (drámai beszéd) szempontjain keresztül meghatározások az alaki, eszmei, szerkezeti, dialogikus és szituációs síkon igyekeznek megragadni a drámaforma lényegét. A szereplők szájába adott dikciók nyelvi megformáltsága az általuk létesülő szerzői szubjektum kompetenciájába tartozik, ezért a szövegszemiózis tettenéréséből adódó következtetéseinket nem az alakoknak tulajdonítjuk, hanem a jelölők egymásra hatásában vizsgáljuk. A jelek újratagolják a dialógusok szövetét és olyan szöveget alkotnak, amelyben a nevek, a szó/nevek költői átrendeződése követhető nyomon. Tehát ha a szövegiséget te-

kintjük elsődleges ismérvnek, akkor a nyelv működéssel találjuk magunkat szembe, ami pedig a prózaművekkel rokon feltételeket teremt. Ezért választjuk ezt az utat, s az eltérő műfaji státuszú szövegeket ennek mentén helyezzük egymás mellé és vetjük össze.

A Goncsarov elbeszélését alkotó másik, gogoli interpretációs vonal szintén nem a cselekményelemek egymásra rímeltetése, hanem a műfaji besorolás és a nyelvi eljárásmodok sajátosságai felől ragadható meg. A kisprózai mű korábbi olvasatai a naturális iskola eszközrendszerének szempontjából történtek, vagyis annak mentén, hogy miképp történik a műben a környezet által eltorzított típusok bemutatása, hogyan viszonyul a narrátor az elbeszélt kisszerű világhoz, és hogyan beszélgeti szereplőit azok jellegzetes nyelvén. Ezt a fajta szempontrendszert támasztja alá a szerzői műfaji meghatározás („очерки” – ’életképek, zsánerképek, karcolatok’) és a szkáz formájú elbeszélésmozzanatok, amelyek a gogoli hagyomány jeleként tűnnek fel a szövegben, ugyanakkor az orosz eredeti fonikus ismétlődései, hangalaki azonosságai, homofónián alapuló szókapcsolatai megcsillantják egy másfajta megközelítés lehetőségét, amelyet a szöveg szociografikus ábrázolástól elhatárolódó, azon túlmutató, a továbblépés perspektíváját megnyitó lehetősége biztosít. Ezt a szójátéki-grammatikai potenciál kiaknázását meghaladó szemantikai többlet létrehozásával és a metaforikus nyelvteremtéssel éri el a szöveg. А чертить (’rajzolni’) predikátum Goncsarov írásmódjának a szignálja, s a megnevezés a jelen esetben is a különböző epizódokra épülő műfajgyakorlatokat takar. Ez teljessé ki a *Szakadék* című regényben, ami szintén a minták újraírásából létrejövő egészlegességen alapul. Goncsarov elbeszélésében az egyes életképek (nők és lakások) önmagukban véve zárt egészet alkotnak s az életélvezet eltérő értelmezéseit biztosítják, holisztikusan viszont a mű teljes kontextusában szereznek érvényt maguknak. Ha metapoétikai síkon vizsgáljuk a ház funkcióját, úgy értelmezhetjük, mint az elbeszélés terét, amely magában foglalja a lakásokat-nőket, vagyis a különböző műfaji gyakorlatokként stilizált epizódokat. A prózanyelvi írásmű ilyenképp kerekedik fölül a szkáz-közlésen, a naturális megnyilatkozásmódon. Ennek ellenére a műfaj nem elégséges a Goncsarov által felfedezett hős- és nyelvpotenciál kibontásához, ezért van szükség a regényformára, az új „ház”-ra, amelyben a gyakorlatok elfoglalhatják a méltó helyüket.

Goncsarov *Ivan Szavics Podzsabrin* című művében zajló történés az „életélvezet” ismétlődő szituációkban való újabb és újabb interpretációjából tevődik össze. A címszereplő ezért nem pusztán stilizációként, típusként, vagy az epizódokat összekötő szereplőként, hanem egyfajta leleplező mechanizmusként van jelen a műben, mely nyelv által Goncsarov az irodalmi kánonokat és hagyományt építi le, hogy aztán a nagy műveiben tovább folytatva és kiteljesítve azt, egy új regénynyelvet alkosson meg. Az élvhajhászás fogalmának jelentésátvitelből, jelentésmegtöbbszöröződésből fakadó szómetaforává alakulása a puskinsi és gogoli térből kirajzolódó nyelvi erővonalak mentén történik és Goncsarov saját nyelvére való szert tevését képezi le.

Míg Podzsabrin Hlesztakovéhoz hasonló beszédmódja dialóguspartneréhez idomuló, védekező, klisékből álló, addig a belső beszédében képes megragadni a

többi szereplő lényegét. Amikor elmeséli a részvételével zajlott eseményeket, a történetek megszépítésével átéli az adott epizódban rejlő többi lehetőséget, és így a nyelv révén újraszituálja magát. A szubjektum tehát az elbeszélésben létesül: miközben mondja a szöveget s egyben értelmezi az előadott – általa megkomponált – történetet, alakja átminősítődik. A történet újramondásával felülírja a korábbi közlések nyomán adott értelmezéseket, sőt, azok nyelvhasználatát és modalitását is. Az olvasó eközben érzékelheti a főhős hagyományban (sablonos stíluselemekben, műfajokban, kifejezésekben, témákban) gyökerező tapasztalata, amelyet az elbeszélés prezentál és a szintén kódokon alapuló elmondása közti feszültséget, a szöveget konstituáló kifejezés cselekményes, alaki és elbeszélői értelemmagyarázatainak az elégtelenségét. Ezért van szüksége óhatatlanul is más, interpretációt segítő nyelvi nyomokra és ezek felderítése a szövegben megszülető új szemantika követésének a történetévé avatja a mű befogadását.

Ha a nyelv poétikai vezérlésének alárendelt létesülés vetületében vizsgáljuk, akkor a szubjektum létét mozgató igazság, elv, és az erre korlátozódó sablonos köznyelven való túllépés képezi azt a fordulatot, amelyben önazonossá válik a cselekvő, a cselekvés, a beszéd és a történet értelmének alanya. Az „életélvezet, élvhajhászás” lehetősége a mindenkori aktuális jelentésében érvényesül, vagyis az adott nővel való viszonyban, s addig kimeríthetetlen és folytatható, amíg újabb és újabb értelemmel ruházódik fel, tehát más szituációhoz van rendelve. Amint ez a folyamatosság megszakad (például lekööttség, házasság esetén), már nem kaphat új jelentéstartalmakat. Ezzel magyarázható Podzsabrin meneküléskényszure. A műcím a főhős nevével azonosítja a róla képződő szöveget is, így az alakot többletfunkcióval ruházza fel: szöveglétesítő beszédmóddá avatja. Az orosz Podzsabrin családnév valószínűleg a жабры ’kopoltyú’ szóból származtatható és egy frazeologizmust takar: „взять кого-то за жабры”, vagyis ’fűlön csíp, elkapja a frakkját’, esetleg „потянуть за жабры”: ’ráerőltet, kényszerít valamire’.

Vagyis a név nemcsak a főhős és a róla szóló szövegmű elnevezésére, hanem egy frazeologikus cselekvés átvitelére, történetté alakítására szolgál. Az eseményvilágban ennek realizációját szervező elemnek tekinthetjük, hiszen már azzal kezdődik, hogy a főhősnek menekülnie kell a házasságra kényszerítés vagy csábító szerepének a megbüntetése elől. Podzsabrint Praszkovja házassággal igyekszik magához kötni. Az „életélvezet” újabb jelentéstulajdonításának a lehetőségét hordozó nő a hideg ellenállásként álcázott csapda, a házasság fenyegetettségét hozza el a főhős számára. Ráadásul ez a nőalak is átveszi a hagyományosan férfinak szánt szerepet az esküvő előtérbe tolásával, megszervezésével. A házasság aktusa már Gogol művével rokonítható tevékenység – az összekötést, egyesítést jelképező házasságra utal. Podzsabrin menekülése a házasság elől egyértelműen Gogol Podkoljoszkinának (*Háztűznéző*) a cselekvésére reflektál, abból eredeztethető (Отрадин 1994, 5–23).

A különböző nőalakok köré koncentrált epizódok átvitt értelemben is Podzsabrin megragadásával végződnek: a körkörös szerkezetű mű is ezzel zárul. Amikor esküvőre készül vele a másik szomszédasszony, Praszkovja, Podzsabrin úgy éli meg

a helyzetet, mint „közelgő vihart” (GONCSAROV 1987, 339),² vagyis a szereplő tudatába helyezkedő elbeszélő is demonstrálja a víz és a tűz topologikus közelítését, ami lényegében prózanyelvi szubjektumstátuszát alapozza meg. Az eső elmosza az esküvőt – olyan frazeologizmus, amelynek realizációját Gogol vígjátékában is nyomon követhetjük. Podkoljoszin nem mer lánykérőbe indulni borús időben, Podzsabrinnál pedig az udvarlás megszakadását eredményezi: a hanyatt-homlok elrohanó főhőst Praszkovja keresztapja állítja meg és tartóztatja fel a lépcsőn.

Az alábbiakban rátérünk arra, miképp válik követendő és felülírandó mintává a *Háztűznéző* című komédia. A puskinsi kánonba illeszkedés a Don Juan-i, vagyis a szerelmes hős vonalát követi, a gogoli vonulat pedig a kerítőre építő hagyományba ágyazódásra fekteti a hangsúlyt, aki segít összekötni a szerelme a szerelme tárgyával. Goncsarov műveiben a kétféle narratíva közül Don Juant preferálja, de Oblomov figuráját például a Don Quijote felőli megelőlegezettség alapján bontja ki, bár itt is támaszkodik Podkoljoszinra mint előképre.

Gogol színdarabjának satirikus vígjátékként való meghatározása leegyszerűsítette a problémát, hiszen úgy interpretálta, mint a tipikusan gogolinak tekintett naturalis ábrázolásmód dráma műfajba ültetését. Ebből következően a mű az értelmezők látókörének a perifériájára szorult. Gogol színdarabja nem tagozódik be a molière-i komédiák sorába, ami a szerelmesek egymásra találását, a viszontagságokon keresztül boldog befejezést tenné elvárhatóvá, de a Celestina-történetek felől sem olvasható egyértelműen, hiszen nem a pénzkereseti forrásból, a házasságszerzésből következő egyszerre vidám (szerelmesek egymásra találása) és komor (kerítőnő kigúnyolása, megölése) végkifejletre koncentrál, ami által keserűjátékjellegét is ölthetne. Sőt, a szűzsége épp ellenkezőleg, nem házassággal zárul. Az eseménytörténeti, az alakok vagy az értelemképzés mentén zajló olvasás is más irányba visz el. Ha Goncsarov elbeszélésének a kontextusában nézzük, szintén másfelé fordul figyelmünk. Érzékelni kezdjük a történet és a történetmondás, a megnyilatkozás tárgya és annak nyelvi rendezettsége közötti meg nem felelést, annak ellenére, hogy nem narratív prózaműről gondolkodunk. Alakok helyett beszédmodok összeütköztetésének lehetünk tanúi, amelyek egy tárgyat járnak körül, mégpedig a házasságkötés megszokott és újonnan létesülő jelentéstartalmait. Míg Goncsarovnál a különböző nőtípusok sorakoznak fel galériaszerűen a csábító főhős előtt, addig Gogolnál a kérők variánsai lépnek az arajelőt elé. Ezek az alakok beszédműfajok, értelmezésmódok kritikáját (pórias, lovagi, materiális és finomodó) képviselik. A női szépséget érzékelni tudó, de akár a jelbeszéd szintjére degradáltan is kommunikatív („Szicília”), a „rózsaszál” lovagi sablonját és ugyanazt a történetet újra és újra elbeszélő, illetve megélő tengerész Zsevakin, a torz neve demonstratív tematizálására és kifigurázására okot adó és hozományra orientált Tojasov, a francia nyelv ismeretét kritériumként előíró, ugyanakkor beszédzavaros

² Ivan GONCSAROV, *A letűnt század szolgálói*, ford. GASPÁRICS Gyula, Budapest, Európa, 1987, 239–342. A továbbiakban e fordítás alapján idézzük az elbeszélést, az oldalszámokat az idézetek után zárójelben adjuk meg.

gyalogostiszt Anucskin. Mind önmaguk vagy nyelvük hiányosságait szeretnék pótolni, kiegészíteni a nősülés segítségével, vagyis kérő mivoltuk a valódi nyelv igényén keresztül szituálódik.

A Podzsabrin és Podkoljoszin névvel jelölt alakok is érzékelik a társ hiányát, a beszédmódjuk hiányosságait. De míg Gogol hőse a hiányt a gondolkodás cselekvésével kompenzálja, Goncsarové nem az idea szintjén, hanem a nővel folytatott viszony, az udvarlás folyamatában valósítja meg önmaga lehetőségeit. Podzsabrin ebben a vonatkozásban inkább Rajszkij (*Szakadék*) alakját előlegezi meg, mivel nem a cselekvés lehetősége, a processzus akadályozza, hanem a következmény, a végpont elkerülése a célja. Podzsabrint meglepetésként érik Praszkovja házassági előkészületei, egyáltalán nem szándékozik esküvővel lezárni az udvarlások végtelen láncolatát. Gogol vígjátéka az előkészület részleteit tekinti át jelenetről jelenetre. Elméletben mindenki kész az aktusra, ám a történebből nem lesz megtörténés, az elvárásokat nem tetőzi be logikusan következő tett, így Podkoljoszin cselekedete (szökése) egyfelől következik (máskor is próbálkozott), másfelől nem következik az eseménysorból (egyedi és unikális). Mit is értünk ezen?

A mű a fantasztikum-valóság problematizálásával metatextuálisan foglalkozik, felcseréli a nősülés valódi történetének és a címként pozicionált aktus, a házasemberré válás fantasztikus, mivel meg nem történő eseményének a mibenlétét. A vígjáték szerzője „egészen valószínűtlen eset”-ként határozza meg a darabot (GOGOL 1971),³ így hitelteleníti a cselekményét, ugyanakkor a hangkapcsolati egyezés és ismétlődés a visszájára fordítja a negációs szándékot: „совершенно невероятное событие” (100). A megjelenített esemény inkább arra ösztönzi az olvasót, hogy elhiggye (верить) a fikcióként bevezetett történetet. A gondolat („megnősülök”) és a tett („elmenekülök”) összeegyeztethetlensége mint a komédia cselekményének házasságkötésre irányultsága és a többszöri szökési kísérlet után már szinte várható, ezért mégsem valószínűtlen esemény közötti feszültség a műfaji modell megkérdőjelezésébe vált át.

A „két felvonás” orosz megfelelője („в двух действиях”) szintén a cselekvés momentumát emeli ki (действовать – ’cselekedni’). Ez egyfelől a szó történetében gyökerezik, hiszen a drámaforma a színrevitelre, a dialógusok megjelenítésére, megcselekvésére koncentrált. Másfelől Gogol művében azt a két, egymásnak tükörszerűen és fordítottnak megfeleltethető részt jelöli, amelyben először a vőlegénnyel ismerkedünk meg, látjuk a többi kérő összegyűlését és a menyasszony menekülését, majd utána a menyasszony pozíciójából kapjuk a házasságesemény értelmezését, a kérőktől való megszabadulást és a vőlegény menekülését.

³ Ny. V. GOGOL, *Háztűznéző*, ford. MAKAI Imre, in *Gogol művei két kötetben, II. Színművek*, Budapest, Európa, 1971, 7–83. A továbbiakban e fordítás alapján idézzük az elbeszélést, az oldalszámokat az idézetek után zárójelben adjuk meg. Az orosz eredetit az alábbi kiadás alapján idézzük: Н. В. Гоголь, *Женитьба*, in *Пьесы – повести*, Киев, Изд. Худ. Лит., 1977, 100–152. Az oldalszámok zárójelben, a kiemelések tőlem – M. A.

Ha pedig a nyelvi szerveződés szempontjából vizsgáljuk, akkor a *вер* szegmens ismétlődése a komédia szövegében jelölői ekvivalenciákat képez az ellentétes irányultságú referensek, vagyis a női hálószobába – házassághoz vezető ajtó mint intim szférába behatolás („дверь, верно, к ней в спальню” 121) és az agglegényélet jellemzői („скверность” 100) között annak megfelelően, ahogy egyre jobban hatolunk be a mű valóságosságába, a nyelvi létmód, a szövegszerűség jelenlétébe, vagyis a házasságkötés értelemvilágába. Egymás meglesése a kulcslyukon keresztül a fabulában erotikus töltetű, a két világ (menyasszony és kérők) elválasztására és összekötésére szolgál, ugyanakkor a megnyilatkozás hangalaki rendezettsége szemantikai elmozdulást eredményez, és inkább a szövegkonstituáló metaforikus téma kibontására szólít fel. A mű megnevezésében szereplő jelző „совершенно” (‘tökéletesen, teljesen, egészen’) az alaki beszéd állandóan visszatérő eleme. Podkoljoszin számára például a házasság egy egészen új világgal azonosítódik. A szöveg viszont az ismétlődés révén rokonítja a jelentéstartalmakat. A „невероятное” (‘valószínűtlen’) a „невеста” (‘menyasszony’) szóra rímel anaforikusan, a „событие” szó etimológiája pedig nemcsak ‘eseményre’, hanem ‘közös létre, együttlétre’ is utal. Tehát a konvencionális jelentések kizökkennek a megszokott alkalmazásaikból, és Gogol szövegében újonnan létesülnek.

A címhez kötődő műfaj-meghatározás pedig a gogoli produktumban (szövegben) tematizálódik. Az, hogy a definíció („совершенно невероятное событие в двух действиях” / „egészen valószínűtlen eset két felvonásban”) jelölőinek az új denotációk a menyasszony-vőlegény közti kapcsolatot érvényesítik, arra a kérdésre irányítja a figyelmünket, hogy vajon a hihetetlennek tűnő cselekvés (házasság elől menekülés) helyett valójában mit is takar a címben exponált tárgy. A műfaji megnevezés (komédia, vígjáték, szatíra stb.) helyett adja Gogol ezt az információt, és ez az elhallgató retorikus és paratextuális fogás jelzi a műfajkeresési metapoétikai szándékot. Gogol a népi-vásári játékok, a petruskák, a francia vígjátéki és a shakespeare-i tradíció alapján tapossa ki az orosz komédia útjait, amelyek esetében *A revizor*-ban csúcsosodnak majd ki, és amelynek a „cselekménytelenisége”, „cselekvés meg nem története” Csehov, általa komédiáknak nevezett, darabjaiban váltanak ki megütközést, értetlenséget a befogadókból. Lássuk hát lépésről lépésre, hogy mi az a rejtett jelentéstartomány, amelyet a műfajkereső szöveg nyelvisége megmozgat!

A goncsarovi elbeszélés és a gogoli komédia azonos jelenettel és problémafelvétellel kezdődik. A főhősök az ágyon fekvé, gondolataikba merülve dohányoznak. Az alakok hasonlóságához nemcsak a nőhiány okozta magány és unalom szituációja, hanem Podzsabrin és Podkoljoszin nevének egybecsengése is hozzájárul. A „под” előljáró a „valami alattiság” képzetét dinamizáló elem. A „жабра” jelentéséről már volt szó, a „колесо” a kerék szemantikáján túl (sorskerék, körszerűség, determináltság, zártság) a kóborlás, barangolás, vagyis az utazás és a meg nem állapodottság jelentéskörét szintén asszociálja. Ezért a cselekménybeli menekülés nyelvi indíttatása már a nevet képező hangsorban fellelhető. A házasságkötés cselekedetének / nem megcselekvésének a transzfigurálása a jelek szintjén is zajlik. Az úton levés metaforikája nem pusztán a vőlegény és a menyasszony szimbolikus tere közti mozgásra vetül. Gogol főhőse csak a házasságról gondol-

kodás, a magányos álmodozás, az előkészületek fiktív világában érzi jól magát, a lekötöttséget képviselő tett, a társtalálás, az összekötés aktusa az új, valóságos állapot visszafordíthatatlanságának, a megszokott megszűnésének a rémével fenyegeti. A folyamatosság, a menekülés szituációja helyett a lezártág, végesség, az önazonosságának elvesztésének érzetét kelti a házassággal szembenező egyénben.

A morféimák mentén kialakuló jelentéskapcsolódások a kerék-alattiságot, a *кол* szegmens szétszakadtságát, meghasadtóságát a mű elején az egyedülléttel azonosítják az alaki megnyilatkozásban és a házasságkötés jelentőivé való transzformációjuk a mű végén szöveget létesítő prózanyelvi eseménnyé alakul. Ebből fakadóan a „колесо”, a kerék lesz a mű gyökérmetaforája, s a metaforikus név hordozója pedig nemcsak a cselekmény szenvedő, majd aktív alanya, hanem az egész szöveget képviselő nyelvi szubjektum is. A szerzői instrukció és az önmagához szólás rendezettsége ezt így hangsúlyozza ki: „Подколесин один, лежит на диване с трубкой. – Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться” (100) / „Podkoljoszin egyedül; pipázva egy díványon fekszik. – Hát, ha az ember így ráértében elkezd gondolkozni, akkor látja, hogy mégiscsak meg kell már nősülnie végre” (11). A szereplő rangjával való identifikálása szemantikai feszültséget kelt, ellentétes pozíciókat képvisel: подколесин (kerék alatti) – на-дворный советник (udvari, „udvar fölötti” tanácsos). Az orosz eredetiben általunk kiemelt hangalaki egyezések, amelyek Podkoljoszin nevének a szekvenciáit bontják ki, az alábbi motívumok közelítését eredményezik. A под (‘alatt’) a подумывать (‘gondolkodni’) predikátumban ismétlődik meg, a ле rekurrenciája a fekvés aktusát emeli ki, és a létesülő ekvivalencia az alakot a legfőbb predikátumaival jelöli meg: fekszik és gondolkodik a nősülésről, virtuálisan megalkotja azt. Ehhez van szüksége a magányra, a másoktól eltávolodásra (один) és az idő végtelenségére, halasztására. A házasságkötés viszont azonnali cselekvést igényel, feleségválasztással (жена) és kötelezettségekkel (нужно) jár, mint azt az írásképp és a hangzósság is bizonyítja. Gogol főhőse a kerítőnő feladatát ebben a kontextusban, az „ülj le, és mesélj a nőről” cselekvésében látja. A жениться (‘nősülés’) szó prózanyelvi disztribúciója érhető tetten az aktusok megnevezésében és rokonításában: „я полежу, а ты расскажешь” (105) / „én itt heverészek, te meg beszél-sz-beszélsz” (17).

Ahogy Goncsarov korai elbeszélése az élvhajhászás jelentésrétegeit járja körül, úgy Gogol vígjátéka a házasságkötés, a háztűznézés szemantizálására fókuszál. A kerítők különböző indokokkal igyekeznek rávenni Podkoljoszint az aktusra. Így indul a jelölt jelentésazonosítása. Fjokla a törvény betartásával, isteni adománnyal, Kocskarjov a hazafias és keresztényi kötelezettségek teljesítésének a fontosságával és az ésszerűséggel érvel. Beszél a feleség funkcióiról: a nő rendbe teszi a legénylakást, ügyel a tisztaságra, dédelgeti, becézgeti társát. A nő funkciója, hogy új neveket adjon a férjének („mi mindent nem mond egy nő, ha kedve szottyan rá! Soha életemben nem találnék ki ilyeneket” 65). A példaként felsorolt becézgetések persze inkább negatív mellékszöveggel bírnak, és megfosztják tulajdonosát az eredeti nevében birtokolt jelentéstartomány megvalósulásának a lehetőségétől. A házasság kezdeti stádiumát tehát a névadás, az új szóképzés idő-

szakának nevezik el. A névadáson túl azonban ismét csak az újdonság, a változtatás erejével megtörténő státuszváltásra és elvesztésre helyeződik át a hangsúly. Az orosz nyelvben a feleségre, nőre („женщина”) utaló „жена” szó szemantikája a nemzetség, vagyis az egyén életének a folytatására utal. Ezért a házasságra lépés legerősebb motivációjának a gyereknemzés tűnik. Kocskarjov annak előnyeit hangsúlyozza, hogy a gyerekek apjuk képmásai, vagyis a személy többszöröződik. Bár a drámaforma ritkán részletezi a Podkoljoszinban zajló értelmező eseményt, csak töredezett belső beszéde alapján tudunk következtetni a felismeréseire, ellenvetéseire, az jól körvonalazható, hogy a sokszorozódás Podkoljoszin számára ismét csak az egyediség, az „egykeség” elvesztését jelentheti. Ráadásul evvel párhuzamosan elvesztheti a beszédhez való jogát is, hiszen a gyerekekkel játszva kutyává változik és csak ugatni képes. A kutya metafora textuális továbbgörgetésével a gyerekekből is kutyakölykök lesznek. Sőt, a házugság mint a házasságszerző beszédmódjának a jellemzője a kutya mivolt verbális jegyét képviseli, ezért nem véletlen, hogy a szereplők dikciójában állandóan egymás mellé kerül a „kerítő: kutya: házugság” ősi képzeteken alapuló azonosítása.

A házasság előnyeire sorolják a feleség azon feladatát is, hogy kézzel cirógatja az urát. Podkoljoszin Agafja, a menyasszony kezében meg is látja ennek lehetőségét, és már jobban hajlik az aktusra. Szimbolikus gesztusként, az egyezségük megpecsételése, kezét fog Kocskarjovval. Amikor Kocskarjov a vőlegény és a menyasszony kezét egymásra helyezi, kiemeli a kéz házasságkötésben betöltött szerepét, vagyis mint ami összeköt, egyesít. A drámai akció ilyenképp ismétli meg a dikcióban elhangzottakat, és a szavak szintjén létrejövő metaforizáció a *рыка: супруга: подруга жизни* (‘kéz: feleség: társ’) nyelvi kapcsolat kiaknázásával érvényesül a cselekmény világában. A magyar nyelvben a „kézfogás – kézfogó” szókapcsolatban aktualizálódik az ősi képzet. A kéznek tehát nemcsak metonimikus, hanem metaforikus funkciója is van Gogolnál.

Ugyanakkor hagyományosnak tekintett, szerelmi vagy házastársak közti jelenet csak Podkoljoszin és Kocskarjov között megy végbe, amikor a testvérként szólított barát térdén állva könyörög a főhősnek, hogy nősüljön meg, majd szitkozódva szakít vele: „mostantól fogva mindennek vége közöttünk, ne is kerülj többé a szemem elé!” (72). Ez a ki nem mondott kapcsolatjelleg Kocskarjov esetében azzal hozható párhuzamba, hogy feminin szerepkörre, a kerítő nő helyére pályázik. A barát („брат”) mint személy és a szitkozódás („бранится”) mint beszédmód között jelkapcsolat létesül. Oroszul a térdre esni („стану на колени”) jelölői manifesztációja aktivizálja Podkoljoszin nevének a tőszegmensét: *Подколесин*. A kerítő azért könyörög a barátjának, hogy nősüljön meg rá való tekintettel, szívdességből. Kocskarjov dikciójában a házasság észérve mellett a nőtlenség esztelenséggé, az ésszerűség elvetésévé degradálódik. Mindeközben kihangsúlyozza Podkoljoszin egyediségét, kívülállóságát: ő az egyetlen, aki nem akar megházasodni. Metatextuális kiszólásként értelmezhetjük az alábbi megjegyzését is, ami szintén arra utal, hogy a háztűznézés témamotívuma mögött Gogol más kérdéseket feszeget: „не сочинишь хуже этой рожи” (146) / „ennél rondább pofát ki

se lehet találni” (73), vagyis megalkotni, megírni, ahogy azt az orosz eredeti szóhasználat markírozza.

A kapcsolatuk transzparensszen viszont az apa-fiú viszonyt tárja fel a megnyilatkozásaikban: az „apa” Kocskarjov kiházasítja a „fiát”, Podkoljoszint. (Fjokla, a kerítőnő, pont fordítva, a kéroket nevezi „atyuskáknak”.) A barát mint apa és kerítő vezeti a menyasszony elé Podkoljoszint, és a remarkában, illetve a megnyilatkozásában fellelhetők annak legfontosabb ismérvei: „(*берет за руку Подколесина и подводит его*) [...] *надворный советник, служит экспедитором, один все дела делает, усовершенствовал отличнейше свою часть*” (123) / „(*kézen fogva odavezeti Podkoljoszint*) [...] udvari tanácsos; hivatalfőnök, de olyan tökéletesen megszervezte a maga osztályát, hogy mindent egymaga csinál” (41–42). Az orosz mondat a tevékenységet, és a saját rész tökéletesítését, vagyis a részlegességet emeli ki és a műfaj-meghatározásra utal vissza. A kerítő helyettesíti a Podkoljoszint, végzi el önazonosítását, kéri meg helyette Agafja kezét, vagyis a vőlegény cselekvésének minden aktusa ráruházódik.

A barát ilyen mértékű előtérbe nyomulását, pozícióváltását befolyásolja az is, hogy nem elégedett a saját státuszváltásával: „mi az ördögnek házasítottál meg engem?!” (18) – vonja kérdőre Fjoklát, a házasság-közvetítőnőt. Így viszont más, Podkoljoszinon állhat bosszút önmagáért. A nevének Кочкарев szegmensei (к о ч р) nemcsak a кочевать: vándorolni, kóborolni jelentéseket idézik meg, mint Podkoljoszinnál, hanem leképeződnek a kerítőnőnek tett szemrehányásának fonikus szekvenciáiban is: „на кой черт ты меня женила?” (106).

A kerítőnő és Kocskarjov beszédmódja hasonló, megszépítő, tele frazeologizmussal, mintegy egymás ikerszólamai. A házasságszerzés feladatát ellátó Fjokla Ivanovna és a funkcióját átvevő, lánykérést végző Kocskarjov párharcában Gogol nemcsak a hagyományos női-férfi szerepek felcserélését, hanem az intézményesített kapcsolatteremtést is demonstrálja. Mint házasságközvetítő a vőlegény üres beszédmódját, nehézkes megszólalását hivatott kiegészíteni, feltölteni. Podkoljoszin nyelvtelenségének kifejeződése ott ragadható meg leginkább, hogy nem találja a házasságkötés azonosítására megfelelő szavakat, nem túl beszédes, még véleményt se tud formálni a menyasszonyról, csak mások értékelését szajkózza.

Kocskarjov a barátja fekvő állapotát, egyedüllétét azonosítja a jelentésnélküliséggel, az élet értelmetlenségével: „hát mi vagy te most? Közönséges tuskó, semmit sem érsz” (23). Visszaautalnánk arra, hogy Podzsabrin utolsó monológja is a vőlegényi státuszváltás értelemképző funkcióját taglalja: „mi voltam én idáig? Megértettem én az élet jelentőségét?” (77). (Puskin *Kővendégében* is a költészettel azonosított szerelem és halál jelentéstartományába hatolunk bele egyre mélyebben a jel mint tematikus, szemantikus és szemiotikus gyökérmetafora révén!) Hétköznapi-ság, üresség, szokványosság jellemezte az agglagényi létmódot, ezzel szemben a nőülés az élet, a mozgás, a boldogság minőségeivel ruházódik fel. Podkoljoszin erről az álláspontból nyilatkozva, az agglagényéletet a tudatlansággal, hétköznapi-sággal, vaksággal – „gőzölgéssel” rokonítja, ellentétben a házasság mint mennyei boldogság ígéretével. Ez vonzóan tűnhet, ám a lekötöttség, végesség tudata felülbírálja a korábbi érveléseket, elbizonytalanítja az én egységeről gondolkodó alakot.

Az említett helyszínek megnevezései is ezt az utat látszanak leírni. A menyasszony háza a sokaságot kifejező Peszkiben (Пески – 'homok'), a tisztaságra utaló Szarpanos-közben (Мыльной) található. A kedvenc templom – a Вознесенский – a mennybemenetelt, a feltámadás lehetőségét képviseli, míg a kaszárnyáról elnevezett Szemjonov-híd a folyón túlra vezet, vagyis a házasságkötés meg nem valósulását, az összekötés helyett a menekvést jelképezi.

A házasság a szavakkal kifejezhetetlenség állapota is („слов не найдешь, чтобы выразить” 150), ellentétben a legényélet szituációjával, amely a nősülés szemantikai ekvivalensének, szóbeli kifejezésének a folyamatos keresésére irányul. Az elbeszélhetőség, a mondás, a fogalmi megnevezés krízisekor a szemiotizáció, a nyelvben zajló események kerülnek előtérbe. Egzakt denotáció és tárgyi referencia helyett a beszélő megnyilatkozásának a módjára helyeződik át a figyelmünk. A hirtelen váltást az „egyediség” és az „alattiság” jelölőinek ismételt megjelenése és sokszorozódása képviseli: „Однако ж что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумашь об этом” (150) / „De akárki akármit mond, valahogy mégis megretten az ember, ha mélyebben belegondol” (77). A beszéd ('говори') szembeállítódik a cselekvéssel ('делается') és a gondolkodással ('подумашь'). A nem részletezett intellektuális tevékenység tölti ki azt a szünetet, amelyet követően a főhős már a visszavonulásról gondolkodik. Ezalatt nem a házasság ellenérveit sorakoztatja föl, hanem csakis a menekvés cselekvésére koncentrálna.

Hasonló helyzetben érzi magát, mint a menyasszony, aki szintén csak passzív elszenvedője az eseménynek. A házasságkötés mint határátlépés aktusa („vége a korábbi életnek”) a nőalakban is hasonló státuszváltási félelmeket kelt, mint Podkoljoszinban: „És milyen sorsváltás vár most énrám! Fognak, visznek a templomba... [...] Isten veled, leányélet! (Sír.) Hány évet éltem teljes nyugalomban...” (73); vö. Podkoljoszinna: „visznek az oltár elé; elmenni sem lehet, mert már ott vár a hintó” (78). A kerék témamotívumán keresztül eljutunk egy implicit hivatkozáig Gogol *A hintó* (Коляска) című elbeszélésére, amely szintén egy kötelezettség elől való menekülés történetét reprezentálja, miáltal az adott szöveghelyen még egy textus nyelvi világa bevonódik az értelemképzésbe. A kerék, a kocsi, a hintó, illetve az utazás, ideértve a másik, érzékfölköti („ideális”, „szellemi”, „megalkotott” stb.) világba történő utazást is, Gogol egyéb műveinek, többek között *Az örült naplójának* a kulcsmotívumait alkotja. A *Holt lelkek* című regényben az utazás az író alkotótevékenységének a metaforája. Tehát az utazás konnotálhatja a lelki fejlődés szüzséjét, de alkotáspoétikai metaforaként a mű megszületéséhez vezető utat, a produktumban célhoz érést, beteljesülést is. Ebből következően ezek a jelentésrétegek is aktualizálódnak a *Háztűznézőben*.

A vígjátéki alak a szubjektumformák áttételeződésén, a nevének („kerék-alattiság”) tematizálásán, szemantikai és szemiotikai kibontásán és a szövegek egymásra hatásán keresztül egy irodalmi művel azonosíthatóságig emelkedik, miközben a metaforikus átrendeződések folytán a név azt konnotálhatja a cselekményben, hogy a házasság révén beteljesül a „sors kereke”, „átmegy rajta a kerék”, „kerékbe török”, vagyis a házasság eszméjéért hoz életáldozatot a házasság oltárán, az esküvői korona alatt. Az oltár elé járulás aktusának halasztását, kitolását célozza

Podkoljoszin minden menekülési kísérlete. Oroszul a kifejezés „под венец”, vagyis az előljáró a kör alakú esküvői korona alá vetettséget, míg a gyűrű egymás ujjára felhúzása az összekötést, egyesülést fejezi ki. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy többsíkú szemantika létesüléséről beszélhessünk. Már esett szó a „под” hangzósági, belső formai és jelentésbeli formáiról a műben, s majd folytatjuk a sort a szöveg-művön belül teremtdő új generatív kapcsolatokkal is. Mindenekelőtt azonban rátérünk a kerék szó további elemzésére.

A tárgy közvetlen jelentései a körszerűséget, kerekiséget, az élet házasság révén való kiteljesítését, egységét konnotálják. A mű szerkezete is a ciklikusság képzetét kelti a menekülés cselekvése által. Utaltunk a kör és a kerék szimbolikus, kultúrtörténeti jelentéstartalmaira, illetve Gogol színdarabjában létrejövő szemiózisa is, amely a hintó és a vőlegény azonosítását hozzák létre a jelölők közti analógiás, motivált viszony révén (кол: колесо: коляска: Подколесин). Kocskarjov „kézfogói beszéd”-ében utoljára próbálja meghatározni a házasságkötés lényegét. Ez túlmutat kompetenciáján, viszont negációval írja le, és ekkor rokonítja a nőülés kötelezettségét a kocsival és az utazással: „Az nem olyan, hogy fogadok egy bérkocsit, és máris indulok valahová; ez egészen más természetű kötelezettség...” (75). Ugyanakkor a cselekményben az esküvő gyors megkötésének az érdekében már elküldött kocsért.

A hangalaki szemantika elemzésénél maradvá megemlíjtük, hogy Goncsarov elbeszélésében is fontos szerepet játszik a кол szegmens. Míg Don Juan állandó attribútuma a kard, amellyel ellenfeleit leszúrja, Podzsabrin elrejtí fegyverét az ágy alá, és úgy meg van ijedve, hogy se frappáns választ, se támadó szót sem tud kiejteni a száján: „колкое [...] с языка не сошло” (444). A „колоть” ’szúrás’ és a „колкость” ’gúny’ szavak anaforikus kapcsolata emeli be a pretextusokat Goncsarov szövegébe, egyfelől az irodalmi hagyománnyal, másfelől a szavakkal folytatott játék érdekében. Ez utal a rejtett értelemképzési folyamatra, ami az elbeszél világ eseményei mögé mutat, vagyis hogy az alak metaforikus funkciója a klisék leleplezése és új szó megalkotása lenne, mégpedig a fegyvere – a nyelv, a tollforgatás segítségével. Podkoljoszin beszédmódja is üres, mások töltik fel, így barátja, Kocskarjov. Ezért válik szimbolikussá Podkoljoszin minden saját megnyilvánulása. Önálló és tett értékű cselekvése az ablakon kiugrás, az elmenekülés.

A determináltságon való túllépést, a házasságkötés meg nem cselekvését a névében rejlő kerék és út lehetősége biztosítja Podkoljoszin számára a cselekvés aktusán (az ablakon kiugráson) keresztül: „Az elinduló bérkocsi zörgése hallatszik” (78). A főhős végre aktánsként lép fel, vagyis ellenszegül az őt irányító és őt passzivitásra kárhoztató külső akaratnak. A nőülés megghiúsulása szignál értékű: Podkoljoszin választani képes, visszatér a megnevezés szemantikai tartományának további kereséséhez és kitágításához. A házasság értelmére utalható szó folyamatos keletkezésben van, a művet tekintve azon egészt fogja át, a cselekvés megnevezésének a síkján pedig az aktus meg nem valósulása, a benne rejlő jelentés állandó elbújása, nehezen megragadhatósága tükrözi. Magányban a jelentéshiány kompenzálására irányul a törekvés, a társsal való összekötöttség küszöbén pedig a menekülés következik be.

Mindezeket a kerékmetafora generálta ciklikusság érvényesíti a cselekményben (Podkoljoszin állandó menekvésében és házasságra kényszerítésében), a goncsarovi elbeszélés (Podzsabrin) és a gogoli komédia keretes szerkezetében, valamint a nyelvi eseményben, a szó/név „körüljárásában”, ami koncentrikus körökben kitágul és a teljes művel lesz azonos. A több szinten végbemenő menekülés a ciklikusság determinációjának a feloldását és az értelemképzés, a jelölésekből való új kifejezőmód- és szövegteremtés linearitásának a lehetőségét biztosítja.

A vőlegény tükörképét megvalósító menyasszony pozíciójából ez még inkább nyilvánvalóvá válik. Agafja elképzei az esküvőt, a lánsága elvesztését, belegondol a családi élet szokványos menetébe, s ezek során alkalmazott passzív igék azt jelzik, hogy ő mindvégig csak elszenvedője marad az általános, mindenkre érvényes kötelezettségeknek. Ahogy Podkoljoszin képtelen a szükséges lépések megtételére, úgy Agafja Kupergyagina számára is próbatételt jelent a kérők közül való választás. Kártyából, cédulahúzásból jósol, vagyis ő is inkább a fantasztikussal rokonított álmvilágban képes a cselekvésre, ahogy a férjjelölteket papíralapúvá formálja, és egy helyett mindegyiket kihúzza. Ezért összességükben látja őket, amit elősegít az is, hogy nem egyenként járulnak elé, hanem kétszer is összegyűlnek. A sok kérő egy ideális alakot ölt a nő számára, amelyet a kerítő sűrít Podkoljoszin egyedi alakjába, különféle ürüggyel leépítve a többi beszédmódot-vőlegényjelöltet és dönt a nő helyett is, erőlteti rá barátját.

Az Agafja lakásán zajló társasági jelenet elsősorban abban különbözik a Praszkovjánál tartott csütörtöki fogadástól, hogy Podzsabrinnek nincs vetélytársa, nincs még egy olyan jelölt, aki nősülési szándékkal érkezett volna. A gogoli háztűznézés Agafja árucikké degradálását jelenti, a kérők-vevők megnézik az eladó árut, ki a menyasszonyt, ki a házát, hozományát. A kerítőnő számára is tárggyal ekvivalens a menyasszony személye, olyan tárggyal, amellyel kereskedhet: „Azért portéka a portéka, hogy megnézzék” (17). Az elméleti és művészeti írásaiban Gogol az ihlettel, a műalkotás ideájával azonosítja a nőt, nem pedig áruval, így az effajta lealacsonyítás is csak az alaki beszéd szintjén lehetséges.

Többször kihangsúlyozódik, hogy Agafja alakja telt, s ez vonzza a kérőket, mivel kiegészíti, feltölti őket, különösen a „vékony lábúakat”. Az időről társalognak rá a lánykérés témájára, vagyis itt is az eső, vihar motívuma érvényesül a nősülés témájával kapcsolatban. A kérők a magányt a halállal azonosítják, és önmagukat kínálják fel életlehetőséggént. Az így kialakult kereskedői szituációtól Agafja zavarba jön és elszalad. A nőalak családneve oroszul a kupec apját és a fővénység képzetét idézi: *Купердягина: купец: скупец: скупердяй*. A nő apjával azonosítja a rossz férjet, aki verekedős, iszákos és nem nemesi, hanem kereskedő származású, ezért is utasítja el a szintén beszédes nevű kupecet, Sztarikovot („Öreg”). Ez határozott döntése, a többi kérő kikosarazása Kocskarjov hatására történik, aki a „rossz férj” típusjegyeit tulajdonítja Tojasovnak is.

A nő Podkoljoszinhoz hasonlóan halasztaná a férjhez menést, pedig ahogy a goncsarovi Praszkovja, már ő sem fiatal, eladósorban van (Podkoljoszin is megijed az idő múlásától, az öregedéstől, amit az ősz hajszáakra hivatkozás jelez). A kézimunkázás aktusa is összeköti a két nőalakot, de Agafja Goncsarov hősnőjével el-

lentétben valóban csendes és szelíd, vagyis az alakja megfelel a neve jelentésének. A keresztnéve Агафья – ’rendes, nemes, jó’, az apai neve pedig már magában foglalja a csendesség ismervét: Тихоновная – „тихая, кроткая”. Visszafogottságát beszédhiányos mivolta jelzi, és ebben ragadhatjuk meg a közösséget Podkoljoszinnal. Elbeszélnek egymás mellett, vontatott a társalgásuk, eközben Podkoljoszin gesztusai unalmat, egyhangúságot fejeznek ki (ujjával dobol), majd a nő és a férfi látszólag fellobbanó érzései a kiüresedett nyelv térhódítására utalnak, ott találnak közös pontot, ahonnan együtt elindulhatnak.

A tárgyi attribútumok szintjén Agafja is kész teljesíteni az elvárásokat, vagyis megvan a menyasszonyi ruhája, csakúgy, mint Podkoljoszinnak a frakkja. Annak funkciója, hogy Podkoljoszin túl sokat foglalkozik a külsejével, nem rögzíthető csupán naturalisztikus, vígjátéki szempontból. A hosszas, tükör előtti öltözködés időhúzást jelent a szereplő számára, ám a tükörképpel/önmagával való szembenézés hiányzik. Mint Gogolnál minden esetben, a tárgyak, ruhák szimbolikus funkcióval gazdagodnak és nemcsak metonimikusan helyettesítik az alakot, leképezik világát (köntös: fekvés, frakk: nősülés – Zsevakin frakkja régi: az állandóan sikertelenül ismétlődő nősülési kísérleteit jelképezi), hanem belépnek a szöveg szemiotizációs folyamatába is. A tükör eltörése például bajt jelent, a babonás hiedelmek szerint a lány hét évig nem megy férjhez, vagyis ha a közismert konnotációkat nézzük, akkor a cselekményes elem előrejelzi Podkoljoszin meg nem házasodását.

A fekete frakk Podkoljoszin számára a tiszteletet képviseli, bár ennek verbális megfelelőjét, kifejezését nem tudja megadni: „a magasabb rangúaknak jobban kell ügyelniük a hogyishívjukra, a... a... ejnye, elfelejtettem azt a szót! Találó szó pedig, de lám, elfelejtettem” (13). A magas (felettesi) rang hangsúlyozása a kerék-alattiságból kitörés, a feltörekvés perspektíváját hordozza. Az alattiságot képviselő, alsó testrészt hízott csizma tisztasága, fényessége is a társadalmi elismerés feltétele. A csizmatalp (‘подошва’) leválásának – a valami alattiság szimbolikus kifejeződésének elsődleges szövegszervező elemmé kibomlása majd *A köpönyeg*ből eredően a dosztojevszkiji *Szegény emberek*ben történik meg. Gogol kikacsintása saját elbeszélésére a cipőre („basmak”), Basmacskin nevének a tövére történő hivatkozásban tűnik ki. De erre a párhuzamra utalhat Akakij Akakijevics kötőszavakra redukált beszédmódjának a leképezése Podkoljoszin esetében is: „так как же, как” (108) / „No hát akkor: hogy s mint?” (15).

A csizmája tisztaságára különösen ügyelő, de a nősülést halasztgató barátját nevezi Kocskarjov „régii női cipő”-nek, „старый бабий башмак”-nak (147) / „Nyámanyila fickó, nem ember ez, ez az embernév kigúnyolása, csúfja” (74), az orosz eredetiben „szatíra”, ami a műfaj-tipológia szempontjából lényeges, és az alak metatextuális funkciójára enged következtetni. Ha a főhős a szatirikus ábrázolás tárgya, a művet komédiaként játsszák, s ha a szerző „hihetetlen megtörténésként” definiálja, akkor a két felvonás a cím meg nem valósulásának a poétikáját teremti meg. A magyar fordítás (háztűznéző) valóban lefedi a cselekmény tartalmát, ám az orosz elnevezés az esemény lezártágát is magában foglalja. A vőlegény nem vállalja a házasságkötés mártíromságát, a kerék-alattiságot, ellentétben a szerzői szubjektummal, aki viszont az esemény megghiúsulásának az elmondása közben

születő szövegbe íródik bele. Ez a textus a nősülés mint szövegírás folyamatos identifikálását célozza. A nősülés azonosítása során nehézségeit („nem olyan könnyű dolog” 15) egyrészt a csizmán keresztül a nősülés metaforájává alakítja, másfelől a diszkurzivitás kérdésévé teszi a megnevezés, a jelentéstulajdonítás, a nyelvihiány problematikáján keresztül. Podkoljoszin párhuzama kétségbe vonja a csizmahúzás és a házasságkötés egyenértékűségét: „azt gondolod, hogy a nősülés is olyan, mint az, hogy »hé, Sztjepan, ide a csizmámat!« Aztán felhúzni, és máris indulok?” (17). A csizmatisztítás Podkoljoszin esetében az esküvőre készülődést jelzi, a csizma tisztasága a feleség meglétének bizonyítéka, de egyben a rang tárgyi kifejezéséül szolgál. Vagyis a tárgy bevonódik a metaforikus attrakcióba. Goncsarov elbeszélésében cselekményformáló szerepet tölt be a csizmatisztítás, mivel Podzsabrin az inasa öltözkéiben ezzel az aktussal csábítja el a szobalányt, Mását.

Podzsabrin számára a menekülés annyira természetesnek tűnik, hogy nem keres illendőségi kibúvókat. Podkoljoszint az esküvői kocsi („*каrema*”) készenléte, az ablakon történő kiugrás és a kalap („*капмуз*”) hiánya először megtorpanjtja, mint ha az illem szabálya a visszaút lehetőségét zárná el, de a menekülés módját ennek ellenére ilyenformán választja, vagyis a tárgyak szimbolikus szerepe nem gátolja meg a cselekvést. Az ablak a menekülés útja: „*Подходит к окну*” (150) / „Odamegy az ablakhoz” (78). Az ugráshoz ráadásul Isten segedelmét kéri, mint valami élet-halál szintű cselekvés esetén. Nem az ajtón megy ki, nem azon át jut a menyasszonyhoz, hanem az ablakot használja a nő elkerülésére. Ez hasonló metonimikusból metaforikusba hajló viszony Gogol művében, mint ahogy a kéz és a láb (csizma) viszonyának esetében láttuk. Agafja remeg az esküvő előtt („*дрожит*”), Podkoljoszin pedig bérkocsival („*дрожка*”) elhajt, a predikátum jelölői a kocsi megnevezésében ismétlődnek meg.

Ez a tett váltja ki a kerítőnő nevetését, aki mintegy válaszul Kocskarjov korábbi gúnyolódására ezen a ponton mutat rá annak kontárságára: olyan vőlegényt szerzett, aki elsőkik az esküvő elől, méghozzá pórias, nemes úr viselkedéséhez nem illő módon. Kocskarjov házasságszerző nő nélkül és helyett akart esküvőt szervezni, Fjokla pedig azzal érvel, hogy a vőlegényjelöltjei lehetnek bármilyenek is, nem ugrálnak ki az ablakon. Podkoljoszin cselekedete egyfelől a nevében rejlő jelentéstartalommal való szembeszegülést (kerék-alattiság), másfelől annak beteljesítését (elutazás) prezentálja. A költői nyelv működését ennek kibontásában érhetjük tetten.

A szimbolikus cselekvés keresztülhúzza Agafja számításait, aki nemes kérést várt. Podzsabrin rangkórságával ellentétben nem fölfelé tört, hanem lefelé, a földre ugrott, kocsit fogott, azzal elhajtott, vagyis a nevében, és nem pedig a szociális státuszában rejlő szemantikát ültette cselekvésbe. Korábban pedig Kocskarjov kísértette meg Agafját: szitkozódó beszédmód átvételére ösztönözte, hogy elzavarja a kéréket az egyetlen igazi nemesért. Agafja ekkor összecsapja a kezét döbbenetében, hogy mire ragadtatta magát, az idegen diskurzus kényszerítő hatalma következtében kivetkőzött önmagából. Kocskarjov arra biztatta Agafját, hogy a nemesi morállal ellentétben ne foglalkozzon a sértéssel: ha leköpi, törölje le. Szavai visszájára fordulnak: Agafja nagynénje köpi le őt, és hasonlóképp vádolja, mint majd Goncsarovnál Praszkovjáék Podzsabrint: nemes ember létére nem ne-

mesként viselkedett – szégyent hozott a lányra, csúfot űzött belőle. A „подлец” (‘alávaló, aljas gazember’) elnevezés, amellyel először Kocskarjov illetve Podkoljoszint, amiért nem akart megnősülni, Agafja nagynénje ruházza át Kocskarjovra barátja tetteért. Ez a szó ismét a valami alattiság (под) képzetét indukálja a morfeumatikus egyezés révén.

A menyasszony választásképtelenségét, nyelvi ürességét Kocskarjov úgy kompenzálja, hogy Fjokla dicsérő hangvételű méltatásait ellenpontozva leminősíti a többi kérőt és felmagasztalja Podkoljoszint. A beszédmódja egyfelől hajlékony, idomul a beszédpartneréhez, másfelől a modalitását merőben befolyásolja a szitkozódó jelleg és a népnyelviség, a szólásmondások, frazeologizmusok gyakori használata. Fjokla beszédmódja kevésbé támadó, inkább reagáló típusú, de modalitásában hasonlít Kocskarjovéhoz. Ez szintén alakmájsjellegükből fakad. A csoroszlya („кочепра”) a kerítőnő megnevezésére szolgálna, de a szóban ismét Kocskarjov nevét látjuk széttagolva. A jelölők ilyenén egybeesése a két szereplő tükörkép-szerűségét erősíti. A női és férfi princípiumok felcserélődésén kívül a szerepcsere tehát másban is megmutatkozik. Fjokla nyelve rontott, hibásan mondja ki a szavakat, kifejezéseket, és ezzel áll szemben a fiatal férfi, Kocskarjov, vagyis a tradíciót elutasító, de a régít csak új, szitkozódó stílussal felváltani tudó nyelv agressziója.

Fjokla neve is a komédiajellegűt képviseli, vagyis hangzásmetaforikai szempontból rávetíthető a tulajdonosára. Ugyanakkor nem a valódi jelentését, a beteljesülést, a reményt, hanem hangzósságából kiindulón a fekáliát konnotálja. Az orosz eredeti a fonikus egységeire bontja a szó/nevet és a leépítés demonstrálásán túl a nősülési szándék igazolására szolgáló jelenlétének a megnevezésére alkalmazza: „улика на лицо (Указывает на Феклу)” (106) / „itt a bizonyíték (Fjoklára mutat)” 19. Az öregasszony („старуха”), a közvetítőnő („сваха”) és a házasság („свадьба”) jelölői hasonlósága a Celestina-hagyományra utal. Ha Podkoljoszin mint kérő az optimális befogadó reprezentánsa, Fjokla a megszépítő beszédmódjával pénzt kereső „művész” Tojasov dikciójában: „какими словами она расписала! Живописец” (134) / „milyen szavakkal ecsetelte előttem! Mint egy festő” (57). Vagyis a házasságközvetítő személye az alkotó megtestesülése, aki a házasság összehozásával fejezi be művét. A valóságot elferdítő beszédmódjáért a kérő temre hívja, s a kísértése a mondás szintjén a keresztre feszítéssel büntetődik. Az anagramma, a szekvenciajáték a „врать” (‘hazudni’), „правда” (‘igazság’) szavakkal a jelölők áthelyeződéséről és értelemképzésben betöltött szerepéről tanúskodik: „Варвара на расправу” (135).

Tojasov dikciója még hemzseg a központi igekötő ismétlődéseitől („подломились бы тебе твои поджарные ноги” 132 / „Törjön ki az a pipaszár lábad!” 54), ami alávalóságát, „rossz férj” mivoltát vetíti ki a jelölők szintjén. Amikor Agafja elküldi a kérőit („mars ki”), Tojasov szitokszóra való reagálása és a cselekvésével kapcsolatos szerzői utasítások tematizálják a szó és a hangsor jelentéseit: „Что такое значит: »пошли вон«? Позвольте узнать, что вы разумеете под этим? (Подболевшись, подступает к ней грозно)” (133) / „Mit jelent az, hogy »mars ki«? Mit tetszik ezen érteni, ha szabad kérdeznem? (Kézét csípi téve, fenyegetően közeledik a lány felé)” (54). A kérőktől való megszabadulás, az egyedüliség opciója

érdekében használt beszédmód válik a megnyilatkozás tárgyává, és a „valami alattiság” egyik változatát leplezi le. Ezért nevezi az erre épülő történetet a szereplő csodálkozva „históriának, példázatnak” („притча”). A kerítőnő szidalmazása, illetve a művésszel való azonosítása során kerül elő ismét a cipőtalp motívuma (a magyar más szóval fordítja): „в романе редко выберется такая страница. Ах ты, подошва ты старая! *Попадись* только ты мне...” (134) / „még regényben is ritkán akad olyan szép oldal! No, megállj, te vén szatyor! Csak kerülj a szemem elé!...” (57). Tojasov a menyasszonyt is lealjasozza, rá vonatkoztatja a korábban Kocskarjov által használt szót. A motívumismétlődés következtében visszajára fordított parallel jelenet jön létre a barát és a vőlegény, Tojasov és a kerítőnő, Kocskarjov és Agafja nagynénje között. Ebből következően alakmájselleget is tulajdoníthatunk nekik. Az ekvivalenciát a cselekvés megnevezése biztosítja: „*подступаясь*” (152) / „odalép” (81). Arina Pantyejmonovna, a nagynéni megnyilatkozásának a nyelvi szervezetsége ugyanazokat a jeleket és motívumokat mozgósítja: „*посмеяться разве над нами задумали?* [...] Да я за то, батюшка, вам плюну в лицо, коли вы честный человек. Да вы *после* этого *подлец*, коли вы честный человек. *Осрамить* перед всем миром девушку! [...] А еще *дворянин!*” (152) / „Kedve szottyant, hogy kinevessen bennünket? [...] Köpök a pofájába ezért a bectelenségért. Maga ezek után aljas gazember, bectelen bitang! Ilyen szégyent hozni egy leányra országvilág előtt?! [...] És még ez nemesember!” (81). A megnevezés keresése tehát folyamatos, mindig keletkezésben-alakulásban van, a szövegmű elejétől a végéig.

A надворный/дворянин szavak jelölőinek és jelöltjeinek a tematizálása figyelhető meg Fjokla és Podkoljoszin dialógusában, ahol a hangzósság révén létesülő egybecsengés az írásjegyekben is tükröződik és a nyelvi játék elemévé válik: „был у нас и надворный советник, да отказали: не *пондравился*. Такой уж у него *нрав*-то странный был: что ни скажет *слово*, то и *соврет*, а такой на взгляд видный” (104) / „Járt már minálunk udvari tanácsos is, de kosarat kapott, mert nem tetszett a lánynak. Valahogy furcsa volt a természete: minden szava hazugság, pedig úgy szemre derék ember” (17). A kijelentés zavara a szkázhoz sorolható, hiszen elrontja a predikátumot azáltal, hogy az udvari szó *д*-jét odabiggyeszti a „tetszeni” tövébe, ami viszont a „jellem” orosz lexémájával azonos formailag. A grammatikai hiba szemantikai elmozdulást, jelentéstágítást idéz elő. Ugyanakkor meta-poétikai funkcióval bír, a denotátuma a társadalmi ranghoz rendelt nem igaz, hazug beszédmódot képezi le.

A szatíra, komédia műfajpotenciálja tehát átértelmeződik a jelölői szekvenciasor szövegbeli átalakulása folytán. Összekapcsolódik a talp, a valami alattiság, szociális státusz és a nőülés (Podkoljoszin), a rossz férjség (Tojasov), és a házasságszerzés cselekvése révén a hazug szó és az alkotói magatartásforma (kerítőnő). Lelepleződik az „alávalóság” kerítői és rossz férji narratívája. Az értelemképzés folyamata viszont egy síkra helyezi a nőülés és az írás aktusait, a beszédmódok közötti válogatást, a szereplői meg nem cselekvés helyébe a mű megalkotásának a lezárását várja.

Ezek után rátérhetünk arra, vajon mit is takar a háztűznézés cselekménye, minek válik a metaforájává a házasságkötés aktusa. A menyasszony még a varrás so-

rán is maga előtt látja a vőlegényt. A hímzés aktusában úgy érzi, hogy Podkoljoszin állandóan a keze alá esik („лезет в руку” 146), s ezt a nő sorsa rendeltetéseként éli meg. A Moirák tevékenységére – az ember életének szövése – a goncsarovi nőalak (Praszkovja) kapcsán már a név és a cselekvés alapján motiváltan hivatkozhatunk. Gogolnál szintagmatikusan és a cselekvés révén metaforikusan is aktualizálódik az archaikus képzet. A nő, a menyasszony gombolyítja a férfi, a vőlegény élete fonalát, determinálja létét.

A „женитьба” szó a „жена” ('feleség') választásának az eseményét helyezi előtérbe. Gogol *Женищина* (A Nő) című első publikációjában (Гоголь 1952) a platóni dialógusforma a nő két értelmezését adja: a romantikus kísértő, csábító és csalfa alakot, illetve a Platónnak tulajdonított interpretációt. Ez utóbbi szerint a nő az istenek nyelve, a költészet, amelyen keresztül a férfi önmagát tökéletesítheti. Az a test nélküli idea, kép, amely az istenit képviseli a művészen, s amikor testet ölt, anyaggá, művé alakul, férfivá lesz. Ezért állíthatja a Platónként jelölt alak, hogy a szerelem az aranykor, az isteni utáni vágy. A megnyilatkozás nyelvisége a vihar – tűz és víz – motívumaival kíséri a megnyilatkozás tárgyát (viharos lelkű ifjú metamorfózisát Platón szavai hatására), s végül egy szűzsében realizált trópusként teljesedik ki: a nő könnyet ejt a férfi égő arcára, vagyis eloltja a tüzet, egyesül vele. A platóni köntösbe öltöztetett, metaforizált gondolat hasonló perspektívában jelenik meg Gogol színdarabjában is. Ez jelenti az eddig vizsgált szintek, szempontok magasabb jelentéstartományba való integrálását.

A nő és a férfi, a menyasszony és a vőlegény az eszme, a szépség és a matéria, a műalkotás viszonyát reprezentálja. Házasság előli menekülésük a rájuk erőltetett kötelezettségek fel nem vállalását explikálja a mű világában, metatextuálisan viszont az alkotó művéhez való viszonyulását képviseli. Az egyesülés fel nem vállalásával az örök megtermékenyítő eszmeiség nem materializálódhat. Podkoljoszin eszméje csak az elgondolás állapotában él, nem veszi magára az elvárásmenták szerinti megvalósulás áldozatát. A mű megalkotásának a romantikus elvében a mártíromság eszméje dominál: a művész belehal a műve megteremtésébe (például Puskin: *Mozart és Salieri*), még radikálisabb formában a művészet demonizálja a valóságot, uralma alá akarja hajtani (Gogol: *Az arckép*). A *Háztűznéző*ben az író prózanyelvihez hasonló dramaturgiai eszközökkel keresi annak az ezt ellentételező egyensúlynak a lehetőségét, miképp születhet meg az alkotás és általa a művész (férj/férfi). Ehhez van szüksége a házasságközvetítő metaforikus cselekvésére, aki mint alkotói médium az idea és az anyag között lép föl, majd lelepleződik. A főhős elutasítja a ráerőltetett beteljesítő aktust, Gogol pedig áttételesen a kényszerítő erejű tradicionális nyelveket, a sablonos szó hatalmát. Míg Podkoljoszin az ez alóli menekvést, a passzív aktivitást választja, amely egy valóban új szó megalkotásába fordul Goncsarov *Oblomov* című regényében, létrejön a kész mű, a materializálódott eszme, Gogol *Háztűznézője*. Vagyis az aktív passzivitás, a gondolat és a tett ellentéte, a sürgető, rákényszerített, konformista cselekvés kitolása jellemzi Podkoljoszint, csakúgy, mint Oblomovot. Ugyanakkor az alkotói produktum másról tanúskodik. Ráadásul Goncsarov fő művébe a *Podzsabrin* mint *intextus*, sőt *intertextus* kerül, amely közvetít a gogoli elődszöveg és regény között a fent

elemzett aspektusokban. A különbségeket a műfaji beállítódásokban állíthatjuk föl legelőször.

Az orosz író kortársa s egyik legjelentősebb regényírónk, Kemény Zsigmond a „körülényességben”, vagyis a részletezésben jelöli ki a regény más műnemektől, így a dráma szabályszerűségétől, megkülönböztető vonását (KEMÉNY 1971), ami Goncsarov poétikájának is kiemelt sajátossága. A magyar író összevetésének a legfontosabb felfedezése az, hogy a regény a jellemábrázolás motiváltságán, a hősök fejlődésmenetének a részletezésén (detailizációján) alapszik. Mihail Bahtyin a regényt sajátos, egyedi műfajként határozta meg, amely közvetetté, ábrázolttá, eltávolítottá alakít mindennemű megszólalást, vagyis bármelyik alaki szó lelepleződik (BAHTYIN 1967). Mivel a prózamű kiegészül az elbeszélő funkciójával, narratológiai szempontokat is be kell emelnünk a vizsgálatunkba. Goncsarov elbeszélésmódját Flaubert-ével rokonították. A narrátor a különböző megközelítések szerint „heterodiegetikus”, „mindentudó”, „objektív”, „elszemélytelenített”, „autokratikus”, aki belülről ábrázolja az alakokat, de a belehelyezkedése a szereplőbe nem szubjektív, hiszen nem csak egy nézőpontból képes történetet mondani. A regény végén megjelölt narrátor Stolz visszaemlékezése nyomán illeszti össze a mozaikokat, mi is történt Olga és Oblomov között, építi fel újra a történetüket. Az Olga-szerelmem részleteihez csak korlátozott hozzáférése van, ezeket ő egészíti ki, Oblomov alakjának prezentálásakor is gyakran alkalmazza az átélt beszéd, a belső monológ eszközeit. Az események újragondolása megszabja, mit választ ki, mit hagy ki, melyek azok a pontok, ahol hozzátesz az elbeszéléshez. A fabula és a szerelmi történet Stolz szempontját, kompetenciáját, ismeretanyagát követi, a szenvedélyes viharos este kivételével. Az *Álom* más szintű történet, Oblomov önmegértésének mitizáló alapokat felülíró szövege, amelyet szintén az elbeszélő alkot meg, Oblomovnak tulajdonítva. A sablonos modalitás megszüntetése az írás feladata, ekkor tudja a szubjektum valóban értelmezni a történetét is. Ennek kibontása a regény szövegében viszont már másféle alkotó szubjektum létesüléséről tanúskodik. A szubjektív szempont felülíródik, az újraalkotás az írott szó hitelesítő kompetenciáját igényli. Míg Gogolnál az alakok iránti szatirikus viszonyulás jól érzékelhetőse háttérbe szorítja a mélyebb jelentéstartalmakat, addig Goncsarov elbeszélője váltogat az ironikus, lírizáló és epikus modalitások között.

Az író objektivitását kétféleképpen értelmezték: egyfelől mint semleges szerzői pozíciót, másfelől mint elbeszélésmódot. E két megközelítés gyakran keveredett egymással. Nyikolaj Dobroljubov az objektív, tárgyilagos és részletező elbeszélői stílus eredetiségét hangsúlyozta Goncsarov regényei kapcsán. A művekben a narrátor semleges megfigyelői pozícióba helyezkedik, így válik lehetővé a tárgy teljes körű, érzelemmentes, mindennemű állásfoglalást nélkülöző leírása (DOBROLJUBOV 1948, 33). Maga Goncsarov többször hangsúlyozta, hogy felesleges nyílt szerzői véleménynyilvánítást keresni a műveiben, és az alakjait a szerzővel vagy más prototípusokkal azonosítani, hiszen az író képekben fejezi ki gondolatait, és az irodalmi alakok általánosított, tipizált figurák. A szobrászmesterséghez hasonló alkotómódot Innokentyij Annyenszkij az objektiválás módszeréhez köti, amelynek eredményeképpen az alaknak csak a látható jegyei tárulnak az olvasó elé, a belső vilá-

gában zajló folyamatok, változások a külső, tárgyi leírásból következtethetők ki (Анненский 1991, 212–213).⁴ A szerzői szó objektivitásának taglalásakor valójában a kutatók az elbeszélőformát jellemzik, ami a költői megformálás tárgya, csakúgy, mint a szereplő általa megjelenített nyelve. A szerző közvetlen beavatkozásának, értékpozíciójának hiánya – amit Goncsarovon számon kérnek – a szöveg narratív szintjén kompenzálódik a nyelvi manifesztáción belül megnyilvánuló aktivitásával. Az objektív elbeszélő lényegében olyan belső interpretátorként jelenik meg, amely egyfelől eltávolítja magától az alaki és az elbeszélői szót, másfelől megteremti a szöveg fiktív világát. A „szövegsubjektum” a szöveg megszületése során, a jelképzés folyamatában jön létre. Ennek autotematizációja minden mikro- és makroegység, amely a költői szöveget alkotja. Az ún. „szerzői szó” a textus „képi” alakzatában érvényesül, amelyet a befogadónak kell feltárnia, amikor igyekszik poétikai dialógusba lépni a szöveggel, és elemezni azt.

A szerzői szó objektivitásának taglalásakor valójában a kutatók az elbeszélőformát jellemzik, ami a költői megformálás tárgya, csakúgy, mint a szereplő általa megjelenített nyelve. A szerző közvetlen beavatkozásának, értékpozíciójának a hiánya – amit Goncsarovon számon kérnek – a szöveg narratív szintjén kompenzálódik a nyelvi manifesztáción belül megnyilvánuló aktivitásával. Az ún. „szerzői szó” a textus „képi” alakzatában érvényesül. A főhősnek tulajdonított megnyilatkozások nemcsak az elbeszélés tárgyát képezik, hanem ezekből indul ki a szöveg metaforizációs folyamata is, vagyis alak helyett szemantikai alakzatról, szerzői elidegenítés helyett nyelvet próbára tevő, elsajátító, újraalkotó kreatív tevékenységről beszélhetünk. Ráadásul az elbeszélői kompetencia is megkérdőjeleződhet, felülírhatja a prózanyelv működése, az újraalkotás az írott szó hitelesítő kompetenciáját igényli.

Az általunk vizsgált művek esetében megfigyelhető, hogy a narráció ritkán vált át egyes szám első személyű elbeszélői formába, mégis lezajlik a regényforma személyessé válásának a folyamata, amelyet a jelölők megújulása során létrejövő személyes jelentésképződésben érhetünk tetten. Ez természetesen a szöveg eseménye, amelynek során a látszólagos elbeszélői neutralitást az autoreferens szöveg-szerveződés és a nyelv jelentésképző potenciáljának az aktivizálása váltja fel. Ebből következik, hogy a szöveg mikro- és makrostruktúrák kölcsönhatásából építkezik, s egy-egy elem, szómetafora stb. végigvezetendő a hangalaki, etimológiai, szóformai, szintagmatikus, szimbolikus, narrációs és prózanyelvi megjelenésében is. Így a művek narratív szerkezetének az elemzése kiegészül annak vizsgálatával is, hogy a fonéma- és morféma-szekvenciák, illetve a lexika milyen szerepet tölt be az értelemképzés és a nyelvalkotás folyamatában, továbbá, hogy az elbeszélés változásai milyen formában módosítják a műfaji beállítódást. Oblomov nemcsak a főhős neve, hanem a mű címe is, amely a róla szóló szövegben a szó és a név hangsorát és jelentéseit egyrészt tematizálja, másrészt metaforizálja, vagyis átalakítja, harmadrészt

⁴ Annyenszkij megállapítása szerint Turgenyev prózáját a zeneiség és a líraiság, Goncsarovét pedig a festői leírások jellemzik.

pedig ezt a jelet predikátumokká képezi, s ezáltal cselekvésbe ülteti. Ezzel egyidejűleg a név a cselekvést a jelek világába, vagyis a diskurzus szubjektumának történetébe oltja. Oblomov önmeghatározásának az elemeit prózai szinonimákká formálja, ekkor a nyelv azonosságot tételez a megnevezés, a szubjektum és a cselekvése között. Oblomov valójának, cselekvés-telenség-ének a magyarázata nem elbeszélhető, csupán metaforikusan nyilatkozik meg. A regény ebből fakadóan a cselekvés nevét, jelét keresi, s ez generálja a szüzsét.

A tipizáción, ironikus távolságtartáson túlmenően általában a gogoli (podkoljoszini) örökségnek tulajdonítják Goncsarovnál a dolgok (részletek) kiemelt, szimbolikus funkcióját, vagyis hogy a tárgy a tulajdonosát jellemzi. A tárgyak és a dolgok nem a „realista” valóságábrázolás eszközei, és nem is csupán szüzsés motívumok vagy a pszichológiai beállítódás szignáljai. Természetesen, betöltenek ilyen funkciókat, sőt leképezhetik a hős nyelvét, de gyakoribb eset az, ha összesűrítik a textust, mégpedig oly módon, hogy aktivizálják és a szövegegészben kibontják megnevezésük költői szemantikáját (FARYNO 1987).

A személyek „eltárgyasítása” vagy az alakok egy jellemző attribútummal való azonosítása Gogol műveiben megkérdőjelezhető, még hozzá éppen a tanítvány által elsajátított közrendszer gyakorlatba ültetésével. Ennek során ugyanis jól körülhatárolhatóan érvényesül a tárgyak metaforikus szerepe, a szavak jelentésrétegeinek a tematizálása, a megnevezés problémáinak a megoldására tett kísérletek az általunk vizsgált művek goncsarovi interakciójában stb.

Ezek a szempontok az adott tárgynak és megnevezésének az elkülönültségére vezethetők vissza, amelyet felvált a jelek között létesülő és folyamatosan átalakuló viszony. Következésképpen a jellemző tárgy, részlet, név, attribútum nem metonimikusan helyettesíti a tulajdonosát, hanem újrajelölés és új szemantikai alakzatok létrehozásának a generátora lesz. A tárgynév szemantikai jegyeinek a tematizálása során a megnevezett tárgy státusza megváltozik, jellé válik, a cselekvő cselekvésének a jegyét jelöli. A jelek átrendeződése révén a tárgy, akárcsak a megnevezése, belép a textus metaforizációs folyamatába, miként az általa végzett cselekvés pedig a történet formálásába, és így elősegíti a különböző szövegsíkok – a narratív és a jelképes megnyilatkozások – átjárhatóságát és kölcsönhatásba kerülését (KOVÁCS 2004). E kölcsönhatás eredményeképpen a dologszerűséget felváltja a szimbolikuság, a többértelműség, mivel a tárgy a vele végzett cselekvés ismerveit, a cselekvés pedig a tárgyasulás jegyet veszi magára. Ebből fakadóan nem nevezhetjük Goncsarovot csupán a „hétköznapi költőjének”, „zsánerfestőnek”, aki a tárgyi világ részletezésével reprezentálja a valóságot, a mindennapok egyszerűségét. A szöveg-tapasztalataink alapján a dolognak az archaikus képzeteken alapuló szimbolikus funkcionalitását (TOPOROV 1995), szüzséformáló aktivitását (LOTMAN 1995), illetve a létben való lényegfeltárás, megnyilatkozás szerepét (HEIDEGGER 2004) a cselekvésbe és a jelképezésbe bevonásával egészíthetjük ki. Ennek fényében pedig hagyományos komparatív vagy intertextuális elemző módszer, vagyis az allúziók, áthallások és reminiscenciák beépülésének a vizsgálatától eltérően, inkább az adott művek egy-egy olyan aspektusát emeljük ki, amelyek közös poétikai teret képeznek és hasonló szövegműködési elvekről tanúskodnak.

Az *Oblomov*-ban a gogoli (podkoljoszini) tárgyi attribútumok hasonló metaforikus attrakción mennek keresztül. Ez legnyilvánvalóbban akkor mutatkozik meg, ha végigkísérjük, milyen átalakuláson megy keresztül a különböző, de egymást feltételező szinteken Oblomov köntöse és papucsja. Szűzség szerepük a fekvő és gondolkodó állapot dologi leképezésében rejlik, elvetésük és a frakk előtérbe kerülése az udvarlás cselekvésének a tárgyasulását markirozza. Az őket jelölő szavak, tulajdonságok megnevezésének a nyelvi kibontása pedig Oblomov alakjának a transzfigurálására szolgál. Cselekményes párhuzam a két vizsgált mű között abban jelentkezik, hogy Podkoljoszin a szolgáját faggatja, nem kérdezte-e a szabó, mire kell a frakk: „csak nem nősulni készül a gazdád?” (12). Oblomov páni félelemmel eltelve kérdegeti Zahart, vajon ki számára tűnik evidensnek az ő nősulási szándéka. A szolgájukhoz, társadalmi rangjukhoz is hasonlóképpen viszonyulnak, bár Oblomov és Zahar jelenetei sokkal kifejtettebbek, túlmutatnak a vígjátéki intermezzo funkcióján. Az öltözködés leírása Goncsarovnál is több egyezést mutat a színdarab motívumrendszerével: a frakk kötelező felvétele, a ki nem tisztított csizma, a gombok stb. A csizma és a frakk nem pusztán a társasági öltözet része, hanem az állandó úton levés, nyüzsgés, mozgás metaforája. Oblomov így kel ki barátja életmódjának a követése ellen: „– Az ember napokon át nem veszi le a csizmáját – dörmögte Oblomov, hálókabátjába bújva” (190). Az Olgával való szakításkor Zahar vetkőzteti le, lehúzza a csizmáját és ráölti a köntöst. A narratív részlet a köntös képviselte életforma választását jelzi. A cselekvésaktusok és a tárgyi metaforák ilyenénképp szövegrendező funkcióval ruházódnak föl.

Az öltözködéshez kapcsolódik a tükör motívuma. Ellentétben Podkoljoszinnal, aki bár hasonlóan kéri az őt sürgető barátját, hogy menjen egyedül a menyasszony-jelölthöz, a tükör Oblomov számára az önvizsgálat helyét jelenti, nem pedig a hiúság eszközt – a tükörbe nézve attól fél, hogy elhanyagolt külseje nem válthat ki viszontérmelmeket.

Más szempontból is közvetlen áthallásokat észlelhetünk Podkoljoszin és Goncsarov szintén háziköntösben ábrándozó és tervezgető Oblomovja között. A fekvés és gondolkodás aktusa a regény elején a magányt, apátiát, kiábrándultságot kitöltő költői tevékenység szubsztitúciós formája. A Psenyicinával kötött házasság után viszont a szerelmi csalódástól való menekvés útja, a családi élet szakrális normájának a része. Az elbeszélői részletezésnek köszönhetően a regényben hozzáférhetővé válik a fekvés metaforikus cselekvéséhez kötődő ön- és világmegértés, amelynek hiánya, pontosabban implicit volta jellemzi a gogoli dráma művet. Ez a passzív aktivitásnak a fogalmával kapcsolódik össze, vagyis abból a kérdésből eredeztetjük, hogy miért nem válik valódi költővé ez a költői lélek, miért nem tudja/akarja betölteni az elvárható költői szerepkört és miért menekül el a házasság elől. Ezért az *Oblomov*-ra vonatkozó elemzésünk óhatatlanul is igényli a megértési folyamatra való kitekintést.

A *Háztűznél*ből vett egyértelmű párhuzamok, szinte szó szerinti allúziók kísérik Oblomov megtorpanását az Olgával kötendő házasság előtt. A fekvő állapotból kimozdulás, a házból való kilépés Oblomov és Podkoljoszin esetében is külső erőszakra, barátjuk (Stolz, Kocsarkarjov) készítésére történik. A kimozdító sze-

repe mindkét műben kettéhasad (kerítő és barát alakra). Kocskarjov hozza össze a vőlegényt és a menyasszonyt, Oblomovot Stolz mutatja be Olgának (igaz, az előbbivel ellentétben nem kerítő szándékkal). A gogoli házasságszerzőt hazug és szitkozódó modalitású beszédmódja Tarantyevvvel rokonítja, ő nőgatja hasonlóképpen Oblomovot, szerez neki új lakást, ahol a főhős végül feleségre talál. Ráadásul Tarantjev hasonló megnevezéseket vonatkoztat Oblomovra („мешок” 38, „колода” 36 / „mit fekszel még ilyenkor is, mint valami tuskó?” 46),⁵ mint amilyenekkel a lustának tekintett Podkoljoszint illetik („байбак” 108, „на подъем куды тяжел” 114 / „te magad meg úgy fekszel ott, akár a mormota, egész nap csak hegyélsz” 21). A Oblomovról tett megállapítások a szövegben átértékelődnek, viszont a regény első részében a főhöst körülvevő személyek kizárólag külsődleges nézőpontot képviselnek, akik csak akarátának inerciáját, tehetetlenségét és fekvő állapotát látják. Stolz is elítéli őt: „– Mint egy rakás tészta, összetekeredsz s heversz” (187) / „– Точно ком теста, свернулся и лежишь” (134). Ugyanakkor Oblomov alakja predikátumának narratív hasonlítása („összehúzódott a széken, úgy ült” 94 / „сжался на стуле в комок и так сидел” 69) is a kelt tészta – a regényben szimbolikus funkciójú pirog – alapját jelöli, amely a népi hiedelmek szerint a boldog élet/házasság metaforája. A regényben a tészta kör alakja nemcsak a főhős kerekiségének a leképezése, hanem a teljesség, az alkotótevékenység iránti vágy megtestesítése is.

Ugyanis Oblomov mozdulatlan fizikai helyzete szembeállítódik gondolatainak és érzéseinek belső dinamikájával. A főhős életcélja a teljességre, a tökéletes nyugalom elérésére irányul. Az „O” betű és a „об” szegmens a kerekiséget, a végtelenséget, illetve a teljességet s egészet jelképezi mint a tökéletesség archetipikus alakzata. A főhős Olgának írt szakítólevelében a boldogság beteljesíthetetlenségét azzal magyarázza, hogy a szenvedély fellobbanása nem illik az általa elképzelt tiszta nő ideájához: „mint az ép élet megtestesülése, gyöngédséggel és ünnepélyes nyugalommal teli, mint maga a nyugalom” (224). A teljesség és a nyugalom az alkotás metaforájaként a szövegben a hiábavalóság és az üresség mint látszattevékenységnek az ellentétpárja. A teljesség és a nyugalom mint az alkotó, álmódó állapot metaforái oppozícióba kerülnek az értelmetlen mozgással és tevékenységgel. Oblomov szövegképző, álombeteljesítő szubjektummá a házasság révén való egyesülés által válhatna, de végül az is csapdát jelent számára.

Közös, intertextuális elem tehát a vőlegény státuszváltásának a kérdése. Mindkét főhős hasonló fenntartásokkal kezeli, az én önazonosságának elvesztését látja benne. Természetesen a Goncsarov-főhős cselekvését irányító motivációk sokkal

⁵ Ivan GONCSAROV, *Oblomov*, ford. NÉMETH László, Budapest, Magyar Helikon, 1972. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg. Az oldalszámokat az idézet után zárójelben tüntetjük fel. Az idézetekben tett kiemelések gondolatmenetünk alátámasztására szolgálnak. Az eredeti szöveggel való összevetéskor az orosz szavakat az alábbi kiadásból idézzük az oldalszámok feltüntetésével: И. А. ГОНЧАРОВ, *Обломов*, Издание подготовила: Гейро, Л. С., Ленинград, Наука, 1987, 7–524.

mélyebben gyökereznek és összetettebbek (regényiek), mint Podkoljoszin esetében, hiszen a házasságkötéssel járó gyakorlati problémák fel sem merülnek, amikor a szállásadónőjét veszi feleségül. Oblomov feleségét is Agafjának (Agafja Matvejevnának) hívják, az Olga-szerelemmel ellentétben vele nem retenti vissza a házasságra lépés. A válasz tehát nem abban keresendő, hogy Olga képviseli a lelkiséget, Agafja a testiséget, és Oblomov az utóbbit preferálja, hanem milyen megértési folyamat zajlik le a főhősben. Az egész Olga-féle szerelmi epizód a szakításhoz vezető utat részletezi, annak egymásra következését, ahogy Oblomov felfedezi Olga érzéseinek még kezdetleges voltát.

Olga kezdetben nem ösztönösen viselkedik, hanem társasági barátnője, Szonyicska kokott normakövető mintájára hagyatkozik. A főhöst a természetellenes magatartáson túlmenően az is nyugtalanítja, hogy a számára a feleség tisztaságát és szűziességét képviselő Olga „elbukhat”, vagyis elveszítheti jó hírét, pozícióját a nemesi körökben. A probléma felhő, míg az oblomovkai, aranykori lelkiállapot a tiszta ég metaforájával van jelölve. Ez a Goncsarov-regényt átható trópus a kötelesség fogalmait transzponálja költői képbe, hangsora pedig Oblomov nevére rímel: облако – Обломов. A közvetítő elem az облакать 'körülvenni, körülölelni' predikátum, amely olyan kötelezettségek indexációjára szolgál a szövegben, amelyek Oblomovot gúzsba kötik, s az Olgától való menekülésre készítetik. Az első ilyen szituáció Olga szerelemértelmezése, amely azonosítja az érzést a kötelességgel. Erre válaszul írja meg Oblomov a szakítólevelét. Olga könnyei láttán úgy gondolja, félreértette a helyzetet, és ismét folytatják viszonyukat. Ez a ritmika figyelhető meg végig a történetükben: Oblomov romantikus szerelemeszményét Olga vagy mások folyamatosan prózaizálják.

Ennek motívuma a kocsi, a hintó, amely közvetlenül utal a házasság mibenlétét körüljáró gogoli szövegre mint pretextusra. Ennek alapján már nemcsak a cselekmény vagy az alakok mentén, hanem a diszkurzívaképzésben is megnyilvánul Goncsarov hagyományújító, reinterpretáló tevékenysége. A hintó a mozgást, Oblomov Olgához irányuló, vele kapcsolatos helyváltoztatását, valamint a szociumba tagozódását jelöli. A nagyvilági alakok a külvilág ítéletét hordozzák, a leírásukkor az elbeszélés mesei fordulattal él (Halhatatlan Koscsej halála el van rejtve egy tojásban, a tojás egy kacsában, a kacska egy nyúlban, a nyúl egy ládikában). „Egy alkalommal lustán és szótlanul jöttek meg valahonnét, s épp át akartak menni az országúton, amikor egy porfelhő nyargalt szemben velük, a felhőben hintó, a hintóban Szonyicska meg a férje ült, s még valami úr meg valami úrnő.” (304.) „Oblomov rossz hangulatban volt; elmaradt a társaságtól, s épp átrakta volna lábát a sövényen, hogy a rozson át hazaosonjon, Olga azonban a pillantásával visszafordította. Ez még semmi sem lett volna, de mindezek az urak és úrnők olyan furcsán néztek rá [...]. Ugyanezt a különös pillantást azonban az urak és hölgyek órála átvitték Olgára is. Ettől a gyanakvó pillantástól hidegség támadt szíve körül” (305).

A pletykát, nem adekvát beszédmódot képviselő alakok hintájával Olga és Oblomov az országúton találkozik, s ez ismét aktivizálja a folklórszimbolikát, illetve az út, a keresztút kulturális kontextusát. A nemesi társaságtól már régen elszakadt (расколоться – vö. кол szegmens), most is menekülni készülő Oblomovot

a külvilág gondolkodása és beszédmódja riasztja meg, amelynek a metaforája Szonyicska kocsija (lásd nevének és a képviselt szocium Oblomov által adott ismérvének – álomhalál – a jelkapcsolatát: *сон – Сонечка*). A porfelhő motívuma, melyben a kocsi feltűnik, így nemcsak a kötelesség, hanem a nem adekvát szó ekvivalense is lesz. A Szonyicskával való találkozás után Oblomov azt gondolja: „félt ilyen fontos kérdéssel fölbolygatni ezt a megbolygathatatlan, felhőtlen világot. Most már nem az volt a kérdés, tévedés-e vagy sem, hogy Olga őt, Oblomovot megszerette, hanem hogy nem tévedés-e az ő egész szerelmük” (305). Az erkölcsi kérdés ezt követően az egzisztencia, az én egységéről, illetve meggyőződéséről gondolkodó szubjektum státuszára vonatkozik: „De hát mi vagyok én? Ki vagyok? [...] Csábító vagyok, szoknyavadász! [...] Micsoda szakadék! És Olga nem repül magasan felette, a szakadék mélyén van...” (306). A *Casta diva* problematikát az önmeghatározással összekötő főhős ekkor jut el a vőlegényi szerepkör szükségességének a felismeréséig. A lánykérést szintén romantikus formában képzei el.

Olga pedig áttételesen a gogoli menyasszony (illetve a puskinsi Tatjana) attitűdjét és cselekvését másolja: kártyából jósoltatja ki a bubi királyt vőlegénynek. A tartózkodó, büszke viselkedése megzavarja a lánykéréshez készülődő Oblomovot, aki csak azután érzi úgy, hogy megkapta „a gondolat és a szó adományát” (316), és térdre esve megkérheti őt, miután Olga kezét a fejére teszi. A kéz narratív metaforája itt is a kézkérés-kézfogó kontextusában bontakozik ki, és a vőlegény, illetve a menyasszony viszonyát prezentálja: „– Olga, add a kezedet! – Olga nem adta. Oblomov maga vette el s húzta az ajkához, Olga nem vonta el” (317). A főhős később is Olga kesztyűjét magasztalhatja fel mint értéket, mert a lány keze helyett metonimikusan csak ezt tudja megcsókolni. Az ölelését Olga az ernyőjével hárítja el, nem hullajt örömkönnyekeket, s a férfi nősülési szándékát „nyugodt büszkeséggel” fogadja, túl magától értetődőnek tekinti, s ez váltja ki Oblomov gyanakvását, erősíti kétségeit: vajon őszintén szereti őt, „vagy csak férjhez akar menni?” (317). Anyeginhez hasonlóan előre látja, hogy a lány később lesz kész a valódi szerelemre, azokra az érzésekre Oblomov iránt, amelyeket csak a Stolzcal kötött házasság során ismer fel, él meg. Goncsarovi Tatjanaként neki is végig kell járnia Oblomov útját, azokat a tapasztalatokat, amelyeket a főhős még a megismerkedésük előtt szerzett ahhoz, hogy megértse motivációit. Szüksége van arra is, hogy a férjével szembeni elvárásainak a megvalósulását a gyakorlatban érzékelhesse, s ezután az idillinek tűnő házassága Stolzcal szintén az elképzelt minta megkérdőjelezésébe forduljon át.

A következő momentum, ami szembesíti Oblomovot a vőlegényi státusz ábránddal ellentétes, gyakorlati kötelezettségeivel, az adósságok, az anyagiak aspektusa. Oblomov maga sem tudja, hova költötte a pénzét, és a nősüléshez szükséges összeget nem tudja előteremteni. A pénztelenséget az „erdőben, éjjel, rablók között” szituációjának metaforikus értelmében, vagyis az oblomovkai világérzés ellentétéként éli meg. A törékenység jegye kíséri végig a házasság motívumát: „– Boldogság, boldogság [...] – Milyen törékeny vagy, milyen megbízhatatlan! [...] Téged is meg kell venni, szerelem, tiszta, törvényes üdvösség!” (362). Oblomov kijelentésében a boldogság „törékeny”, mivel Olgával való házasságkötésének az

a feltétele, hogy teljesítse a lány gyakorlati követeléseit. A szavak eredeti jelentése lép működésbe, így a boldogság orosz megfelelője a részlegességet konnotálja (счастье: часть). A regényben nemcsak a munka referense jelent büntetést, hanem a szemantikája is (gond, szenvedés, bánat). A szerelem szolgálattal való identifikálása anomália a paradicsomi létben – a szerelemben. Amikor Oblomov belebonnyolódik az elvégzendő teendők végiggondolásába, s rájön, hogy nem képes az elvárt szerepet betölteni, egyre inkább eltávolodik Olgától.

Ezért is válik hangsúlyossá számára az idegen dandyk (potenciális kérők) beszélgetésében az ő státuszának, mivoltának a kérdése: „Miféle úr?... Valami Oblomov... Mit keres itt... [...] Igen, én itt *valami* vagyok!” (353). Amíg a lánykérés nem válik publikussá, az ő pozíciója is ideiglenes, átmeneti és bizonytalan. Ebből fakad a félelme, hogy a viszonyuk Olgával mégis beszédtemává vált. Ráadásul eljutott a szolgálkhoz is, vagyis az emelkedett eszmény közbeszéd tárgyát alkotja. Az ábránd és a valóság, a költői és a prózai nyelv összeütköztetése váltja ki a menekülési szándékot. „Meg akarta ijesztetni Zahart, de amikor az esküvő kérdésének gyakorlati oldalába mélyedt s látta, hogy az persze költői, de ugyanakkor gyakorlati, hivatalos lépés is az életbevágó, komoly valóság s egy sor kemény kötelesség felé – maga is jobban megijedt, mint ő. Pedig de nem így képzelte el ő Zaharral ezt a beszélgetést!” (362). Az elvárt cselekvéssor a két szempont felcserélését hozza magával: előbb kell a praxist beteljesíteni, oltár elé állni, „felvenni az esküvői koszorút, s utána úszni a rózsás atmoszférában” (356).

Podkoljoszin félelme attól, hogy az előkészületekben mindenki a közelgő esküvőt gyanítja, megismétlődik Oblomov rettegetésében, hogy Olgával való kapcsolata a szóbeszéd szintjére kerül át. Oblomov fenyegető, „panaszos” beszédmódja Zahar felé az intonáció és a modalitás körébe utaltan a „mások”-kal való rokonítást és a házasságkötés gyakorlati oldalának ismertetését témává avató megnyilatkozással való szembeszegülésre szolgál. Ez fejezi ki a szubjektum viszonyát a cselekvéséhez. Zahar a hétköznapiiséggel, mindenki által elfogadott szokásrendszerrel azonosítja a házasságkötést, Oblomov számára a költőiség életben való realizálásának, az életalkotásnak a feltétele. A vágyott költői kép helyett az esküvő szó fogalmi referenseinek a prozaikus identifikálása történik: „Esküvő, esküvő» – kezdik mondani a henye emberek... [...] Az embert nem nevezik többé Ilja Iljicsnek vagy Pjotr Petrovicsnak, hanem elnevezik »vőlegény«-nek. [...] mindenki kimeresztli a szemét, mint valami gazemberre [...] mind minél okosabb pofát igyekszik vágni [...] s valami minél butábbat mondani” (358). A saját tulajdonnév megszűnése, az egyén köznévvvel felruházása az egyik oka Oblomov elutasító magatartásának, a másik pedig a nagy kiadások, a kifogástalan öltözet, az állandó mozgás, intézkedéshalmaz, vagyis a külvilág normáinak a betartása és követése. A hivatalos eljegyzésig távol marad Olgától, kerüli a társaságát, és egyre inkább élvezi Psenyicina házában az elképzelt családi, passzív, kötelezettségekkel nem járó életmódot.

Mindeközben Olga érzései egyre jobban kiteljesednek. A menyasszonyság attribútumait veszi föl, amikor vasárnap Oblomovot várva beöltözik: „Fehér ruhát

vett föl, csipkái alá rejtette a karperecet, amelyet Oblomov ajándékozott neki, olyan frizurát csinált, amelyet ő szeret; előző nap fölhangoltatta a zongorát, s reggel megpróbálta elénekelní a »Casta divá«-t» (381). Oblomov azonban a befagyott folyóra és betegségére hivatkozva nem megy el hozzá. Az aggódó Olga viszont megjelenik nála, hintón érkezik. Oblomov rettegését attól, hogy meglátják, hamar felváltja érzelmei fellobbanása. Ezek a szituációk felváltva ismétlődnek, meghatározva a mű ritmusmintáját. A főhős narrációban jelölt mozdulatlansága („неподвижен”) a gyöngédségével („нежен”) párosul, s ez az Olga belső beszédbeli megnyilatkozását szervező jelölők hasonlóságában is megnyilvánul. Az anyegini gyöngédség itt nőies vonásként értelmeződik, pedig Olga férfiaságot követel a femininnek tekintett főhőstől.

Oblomov számos külső indokkal fedi el a valódi okot, ami miatt nem hajlandó férfivá, férjjé válni: nem érzi, hogy Olga hasonlóan mély szerelemmel viszonyozná érzelmeit, a kötelesség fogalma még eltakarja a lány elől a vágyott lehetőséget. A regényben a hintó motívuma jelöli az Olgával való előzetes szakítást: elhallgatott a „hintó kerekének nyikorgása a havon, amely elvitte boldogságát” (393). Mint már említettük, az orosz szó (счастье) belső formája (часть) a részlegességet, a beteljesíthetetlenséget képviseli. Az eredeti megnyilatkozás írásképe és hangzósága a főhős szimbolikus elnémulását reprezentálja: „замолк скрип колес кареты по снегу, увезшей его жизнь, счастье” (276). A hintó tehát a szakítás, meg nem házasodás tárgyi metaforája, hasonlóan a *Háztűznéző*höz, ám a szintagma nyelvi rendezettsége (нега 'gyöngédség' – снег 'hó') bevon egy köztes szöveget, egy puskinsi intertextust, a *Jevgenyij Anyegin*t, miáltal a gogoli megelőlegezettség kiegészül a puskinsi regény bonyolultságával.

Az anagrammatikus megfordítás az elhallgatás predikátuma és a kerék között képez párhuzamot, ezáltal kiegészíti Oblomov alakját, amelyet eddig a töredékesség és teljesség, öblösség metaforáival láttuk leírhatónak, a körszerűség újabb példájával, a kerékkel. A kör zártságot, védettséget, ciklikusságot jelent, de úgyszintén végtelenséget, tökéletességet és teljességet is.⁶ Oblomov hintóbeli mozgása csak kétszer van jelezve: az Olgának udvarlás során és a Psenyicina házába költözköskor. Az alapállapota a lelki mozgásra, belső beszédre irányul, az utazás, a külső beszédcselekvés anomália, kivételes kényszerűség. A végső szakításkor Oblomov dadogására Olga nem reagál, pontosabban az elbeszélés azt markírozza, hogy az ablakon bámul ki minden egyes elhajtó kocsira, az egyesülést, a házasságot, a Szonyicska-/szocium-féle boldogságot jelképező mozgó járműre. Az Olga-kapcsolat nem tudja betölteni szerepét, vagyis az eddig a külvilágtól elszakadt, meg-hasadt fél-Oblomov (vőlegény) kiteljesedését, egésszé válását a házasság (menyasszony) révén.

⁶ Az *Oblomov* hangsor által jelölt alak megidézi az orosz folklór *Kolobok*-figuráját is, amely csak gurul-gurul, s közben a saját keletkezéstörténetét ismétli, amíg a róka meg nem eszi. Közös ismérvük a kerektség.

Ugyanakkor Psenyicinánál az Oblomov gondolatait leíró elbeszélő szöveg a teljes nyugalom megvalósulásának a lehetőségét, az egészlegesség feltételét hangsúlyozza: az élete „azért is teremtdőött, sőt rendeltetett a sorstól ilyen egyszerűvé és bonyodalom nélkülivé, hogy az emberi lét ideálisan-nyugodt oldalának a lehetőségét fejezze ki” (528). Olgaék családja töredékes, őt is nagynénje neveli, a családalapítás, a szülés nehéz procedura számára. Oblomov a szakításkor már nem döntésképtelen, nem a nőre hagyja a nehéz feladatot, vagyis bár nem tudja kimondani az igent, a nemet határozottan, elutasítóan kijelenti: nem tud azzá válni, akit Olga igényel. Megfordul a lánykérő helyzet, felcserélődnek a szerepek, s Oblomov nem megfutamodik, mint Podkoljoszin, hanem szemtől szembe cselekszik, utasítja el figurálisan és a cselekvésben is Olga kezét.

Ahhoz hasonlóan, ahogyan a szövegképzés elve a teljesség és töredékesség kapcsolatán alapul, úgy él Goncsarov poétikája a szó és a mű izomorfizmusával. Miközben a szöveg a teljesség és körforma, illetve a töredezettség motívumaiból építi fel Oblomov alakját, megvalósul a szó (név) és a mű ekvivalenciája: a szavak mint töredékek állnak össze és bomlanak ki egységes szöveggé, „Oblomovvá”. Oblomov és a története között tehát szemantikailag motivált kapcsolat jön létre, vagyis a szöveg kibontja és interpretálja a hős nevének szóformáját, és rajta keresztül képezi le az új költői nyelv megteremtésének folyamatát, miközben a hős nevét saját cselekvése – „saját írása” – műve, a regény címévé minősíti át. A házasság révén létrejövő egészlegesség ezt a problematikát is magában hordozza. Ez esetben már az alaknak a jelképző szubjektum metaforájává történő átlényegüléséről beszélhetünk, vagyis az új nyelv képzésének aktusában való szimbolikus részvételéről. Az *Oblomov* a tökéletes, szoborszerű formát, az ősi epikai műfajokat aktualizáló, kiteljesedett regényformát képviseli, amelyben személyes elbeszélői forma kialakulása figyelhető meg (*Álom*). A klasszikus orosz regényt képviselő *Oblomov* kompozíciója ártértelemeződik az író utolsó regényében, amely megelőzi a 19. század végi és 20. század eleji regénypoétikákat.

Az általunk érintett poétikai szempontok többrétűvé alakítják az ún. „objektív” elbeszélésmód megközelítését, a „sine ira et studio” modalitással erőteljesen szegül szembe egy másik diskurzus, áthatja, érvényteleníti és egyben arra szólítja fel az olvasót, hogy az elbeszélői azonosság és a diszkurzív szubjektum nyomait kövesse.

Az elemzéseink alapján már körvonalazható, hogy az általunk vizsgált Gogol-komédia olyan összetett nyelvi és poétikai képződményt alkot Goncsarov műveiben, ami alapján a gogoli tapasztalatokat összegző, ezektől a mintáktól függő és elmozduló goncsarovi írásmódról való gondolkodásunk új perspektívába helyeződik. Az udvarlás nyelvtől eljutunk a menekülés, majd az újrakezdés nyelvéig, a műfaji emlékezettől átlépünk a próza terébe, s közben az utunk számtalan, még kimerítetlen tanulsággal szolgál. Ez megkérdőjelezheti azt a szimplifikáló álláspontot, hogy miért is beszélünk túl sokat egyszerűnek és közérthetőnek tűnő irodalmi művekről.

Bibliográfia

- Иннокентий Фёдорович Анненский (1991), *Гончаров и его Обломов*, in *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*, сост. М. В. Отрадин, Ленинград, Изд-во ЛГУ, 210–230.
- ARISZTOTELÉSZ (1997), *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond, Budapest, PannonKlett.
- Mihail Mihajlovics БАНТЫН (1967), A szó a regényben, *Helikon*, 1967/3–4, 426–431.
- Nyikolaj Alekszandrovics DOBROUJBOV (1948), *Mi az oblomovság?*, ford. LUKÁCS JÁNOSI Gertrúd, in *Orosz realizmus*, Budapest, Szikra, 29–78.
- Lubomír DOLEŽEL (1970), Általános stilisztikai kérdések, ford. BOJTÁR Endre, *Helikon*, 1970/3–4, 344–350.
- Jerzy FARYNO (1987), Роль текста в литературном произведении, *Studia Russica*, XI. (1987), Budapest, 118–166.
- Николай Васильевич Гоголь (1952), *Женщина*, Подгот. к печати О. Б. Билинчис, in *Полное собрание сочинений*, [В 14 т.] АН СССР, Ин-т рус. лит. [М.; Л.], Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8, Статьи, 1952, 143–147.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1971), *Háztűznéző*, ford. MAKAI Imre, in *Gogol művei két kötetben, II. Színművek*, Budapest, Európa, 7–83.
- Николай Васильевич Гоголь (1977), *Женитьба*, in *Пьесы – повести*, Киев, Изд. Худ. Лит., 100–152.
- Ivan Alekszandrovics GONCSAROV (1972), *Oblomov*, ford. NÉMETH László, Budapest, Magyar Helikon.
- Иван Александрович ГОНЧАРОВ (1987), *Обломов*, Издание подготовила: ГЕЙРО, Л. С., Ленинград, Наука, 7–524.
- Ivan Alekszandrovics GONCSAROV (1987), *A letűnt század szolgálói*, ford. GASPARICS Gyula, Budapest, Európa, 239–342.
- Martin HEIDEGGER (2004), *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György, in *A későújkor józansága*, II, szerk. TILLMANN J. A., Budapest, Göncöl, 2004, 111–134.
- КЕМÉNY Zsigmond (1971), *Eszmék a regény és a dráma körül*, in *Élet és irodalom*, Budapest, Szépirodalmi, 198–207.
- KOVÁCS Árpád (2004), «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. *Нарратив исторический и литературный*, in *Pietroburgo, capitale della cultura russa / Петербург – столица русской культуры 2.*, a cura di Antonella D'Amelia, Salerno (Europa orientalis), 23–51.
- Jurij Mihajlovics LOTMAN (1995), Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben, *Szép Literaturai Ajándék*, 1995/3–1996/1, Pécs, 118–136.
- Михаил Васильевич ОТРАДИН (1994), *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, Санкт-Петербург, Изд-во СПбГУ, 5–23.
- Владимир Николаевич ТОПОРОВ (1995), *Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе*, in *Миф, ритуал, символ, образ*, Москва, Прогресс-Культура, 193–259.

DEREK C. MAUS

Ördögök a részletekben: Gogol és Hawthorne démonai¹

Nem meglepő, hogy a kritikai recepció Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1809–1852) és Nathaniel Hawthorne (1804–1864) munkáin nyomon követi a fantasztikus-romantikus irodalmi iskola olyan óriásainak közvetlen hatásait, mint Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann vagy Washington Irving. Ami viszont annál inkább meglepő, hogy csak egészen elenyésző számú kritikus vizsgálja Gogol és Hawthorne életművét közvetlen összehasonlításban, noha mindkét szerző kritikai recepciója mennyiségében és mélységében messze meghaladja például a Hoffmann- vagy Tieck-kutatás léptékeit. Az egészen szoros kortársi egyidejűség, az olykor kísérteties véletlen egybeesések a két szerző munkásságában, illetve írói pályájában különösen izgalmas kutatási témát kínálnak Gogol és Hawthorne munkáinak egybevetésére. E tanulmány arra tesz kísérletet, hogy komparatív módszerekkel párhuzamosan vizsgálja Gogol és Hawthorne kisprózáját, különös tekintettel a *démonikus*, az *ördögi*, a *gonosz*, a *bűn*, a *kísértés* szimbolikus és fizikai megtestesüléseire a szerzők szövegeiben.

Noha mindkét szerző alapvetően a keresztény vallási, morális és etikai keretrendszereken belül jeleníti meg démonait, mégis jelentékeny különbségeket fedezhetünk föl kettejük között, különösképpen korai munkásságukban. Míg Hawthorne démonai általában nem öltenek testet, és inkább a psziché tartományába behatoló erőkként jelennek meg, addig Gogol ördögei eleinte rendszerint fizikailag érzékelhető, materiális manifesztációkon keresztül mutatkoznak meg. Később, Gogol egyre erősebben moralizáló írásaiban a démoni szubsztanciák *fizikai* megtestesüléseit – a hawthorne-i *belső* ördögökhöz hasonlóan – fokozatosan kiszorítják a szimbolikus jelölések. Ezt az eltérést részben a két szerző vallási és kulturális háttere is magyarázza. Hawthorne annak a túlzottan moralizáló New England-i társadalomnak volt a tagja, mely a 17. századi puritanizmusból és a kálvinista protestantizmusból eredeztette etikai premisszáit. Ezzel szemben Gogol tulajdonképpen be-

¹ The Devils in the Details: The Role of Evil in the Short Fiction of Nikolai Vasilievich Gogol and Nathaniel Hawthorne, *Papers on Language and Literature* [Southern Illinois University Edwardsville], Winter 2002.

A fordítás az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

leszületett az orosz ortodox egyház vallási hagyományaiba, majd ezeket saját idioszinkratikus dogmatikai, teológiai és vallási megfontolásaival és gyakorlatával egészítette ki, önmagát gyakran Isten szócsövének gondolva, ami élete végén egy olykor hisztérikus, egyfajta önhitt vallási eksztázisban csúcsosodott ki. Mindkét szerző írásaiban megfigyelhető a személyes hit és a dogma között feszülő konfliktus, illetve a hit és a vallásgyakorlat kollíziója. Mind Hawthorne, mind Gogol esetében ez a konfliktus gyakran magában az *írásaktusban* manifesztálódik: az ördög az írásban van, tehát az *írás* küzdelem, az írás aktusa nem más, mint az esendő emberi karakter és egy démoni erő harca.

Összehasonlító vizsgálódásainkat néhány emblematisz Hawthorne-elbeszélés elemzésével kezdjük, különös tekintettel *Az ifjú Brown gazda* (*Young Goodman Brown*) című novellára a *Mohák egy régi paplakról* (*Mosses from an Old Manse* – 1846) című kötetből. Ezt követően pedig Gogol három korai elbeszélésével folytatjuk, és bemutatjuk, miként törik meg, illetve transzformálódik a romantika irodalmi hagyománya és annak hatása Hawthorne és Gogol szerzői intencióiban és írásmódjában.

Nathaniel Hawthorne az amerikai puritanizmus talán leghírhedtebb pontján, Salem városában, Massachusetts államban született 1804-ben egy tősgyökeres New England-i puritán család leszármazottjaként. Ahogyan Hawthorne *A skarlát betű* (1850) bevezetőjében megemlékezik róla, John Hawthorne nevű felmenője a salemi boszorkányperek bírója volt 1692-ben, így a szerző közvetlenül is a társadalomban jelen lévő démoni erők üldözéséhez köti családi vérvonalát. Hawthorne azonban a „boszorkányok mártíromságáról” beszél, kiontott vérükért pedig saját családját teszi felelőssé. A megbánást pedig saját írói munkásságával szeretné kifejezésre juttatni:

Nem tudom, őseim megbánták-e kegyetlenségüket, és bocsánatot kértek-e az Úristentől. Nem tudom, a túlvilágon is nyögnek-e a rémségek súlya alatt, amiket elkövettek. De egy bizonyos: én, az író, aki őket ezen a földön képviselem, íme, magamra vállalom bűneiket, és kérem a Teremtőt, oldja fel az átkot, amire esetleg rászolgáltak; mert úgy hallottam, hogy átok érte őket, és a kudarcok meg a bajok sorozata, amely hosszú évek óta családunkra nehezedik, mintha igazolnák ezt az állítást. (HAWTHORNE 2004, 27.)

Hawthorne azonban siet megjegyezni: „puritán őseim éppen elég bűnhődésnek tekintenék már azt is, hogy ennyi esztendő után a család mohos, ősi fája ilyen sílány gallyat hozott. Mert mi vagyok én? Községes naplopó az ő szemükben” (27). Hawthorne még saját írói értékének megkérdőjelezését is a szájukba adja: „– Ki ez az ember? – mormogja egyik ősapám szürke árnya a másiknak. – Meséskönyveket [az eredetiben: történeteket – *A ford.*] ír, hát ez is foglalkozás? Ez is Isten dicsőségét és az emberiség üdvét szolgálná? Lehetséges ez?” (27). Hawthorne az írás által történő megbánás lehetőségét reméli, de abban bizonytalan, hogy az írás által legyőzhető-e a gonosz: vagy az ősei bűneiben rejlő gonosz, vagy

az, amelyiket – az ősei elvárásai szerint – le kell győznie „az Isten dicsőségének és az emberiség üdvének szolgálatával”.

Az írásnak a megbánással való pozitív asszociációja ellentmond annak a hagyományosan romantikus témának, amelynek tizenöt évvel korábban adott hangot a *The Devil in Manuscript* (Ördög a kéziratban, 1835) című önéletrajzi elbeszélésében, amelyben az írást az ördög jelenlétével társítja: kéziratát „blotted papers”, azaz „bemocskolt, összepacázott papírok” halmainak látja, amelyben az ördög munkáját véli felfedezni (HAWTHORNE 1974, 171). A kritika ezt eleinte úgy értelmezte, hogy Hawthorne a kiadókkal szembeni frusztrációjának adott hangot, azonban William Bysshe Stein *Hawthorne's Faust* című munkájában hangsúlyozza, hogy a történet egyfelől Hawthorne haragját közvetíti a kiadók felé, másrészt viszont felfedi azt, hogy milyen erő hatol be az inspiráció, az írás folyamatába. A főhős Oberon, miközben készül megsemmisíteni a kézirateit, ráeszmél, hogy egyetlen gondolat dinamikája határozza meg a szöveg egészét: egy ősi képzet, egy archetípus – az elképzelt gonosz (STEIN 1968, 57). Amennyiben elfogadjuk, hogy Hawthorne ősei bűnei miatt morálisan megbélyegezve érezte magát, akkor egyértelműen meghatározhatjuk a gonoszra, a bűnre, illetve a bűnbocsánatra és a kegyelemre vonatkozó szerzői intencióit korai prózájában.

Georges Bataille – mintegy száz évvel Hawthorne legtermékenyebb írói időszak után – kísérletet tett az irodalom és a gonosz viszonyának meghatározására. Bataille szerint a gonosz kifejeződése az irodalmi szövegeken keresztül a leghatékonyabb közlési aktus, mivel képes létrehozni a gonosz/ördög kollektív ismeretét és felismerését szerző és olvasó között az írott szöveg moralitásában való kölcsönös részvétel alapján. Az *irodalom és a Rossz* című munkájának bevezetőjében azt állítja, hogy az irodalom a gonosz akut formáját közli: ennek az intenzív közlésnek az alapja az ördög ismeretében való bűnrészesség (BATAILLE 2005). Hawthorne látszólag nem képes, vagy inkább nem hajlandó a gonoszt morális, illetve moralizáló szemszögből, a bűn-erény viszonylatában ábrázolni, ami – Bataille szavaival élve – a gonosz ismeretében való bűnrészesség tagadásából ered. Akár az ifjú Brown gazda erényei mögött ólálkodó, mindig és mindenhol jelen lévő gonoszról vagy bűnről van szó, akár Hawthorne családi múltjával szembeni averzióiról, írásai következetes párbeszédet mutatnak be azzal az elképzeléssel, hogy a gonosz azonosítása végül lehetséges.

A „kísértetjárta” műalkotás, az ördög által befolyásolt művészi ihlet témája egyaránt megjelenik Hawthorne, Gogol, Ann Radcliffe, Poe vagy Hoffmann szövegeiben. Az ördög és a kreatív alkotófolyamat összeütköztetése, a démoni inspiráció és a műalkotás kollíziója leggyakrabban festmény formájában tematizálódik. Stein véleményét a *The Devil in Manuscript* című novelláról alátámasztják a Hawthorne olvasási szokásait kutató tanulmányok. Alfred H. Marks a *Hawthorne, Tieck and Hoffmann: Adding to the Improbabilities of a Marvellous Tale* című munkájában sorolja a bizonyítékokat, miszerint Hawthorne már pályája elejétől kezdve mindent összegyűjtött és mindent elolvasott Tieckről és Hoffmannról, amit csak talált (MARKS 1989, 5). Allienne Becker Hawthorne *Alice Doane's Appeal* (Alice Doane könyörgése) című korai elbeszélését hasonlítja össze Hoffmann *Az ördög*

bájitala (*Die Elixiere des Teufels*) című „rémregényével”, és számba veszi, hogy a Salem Athenaeum könyvtár nyilvántartása szerint Hawthorne mit olvasott, és ennek alapján kiderül, hogy Hawthorne gyakorlatilag első kézből, betűre pontosan ismerte Hoffmann teljes életművét (BECKER 1986). Nem véletlen tehát, hogy Poe és a kortársak Hawthorne-t a német romantika túlzott imitálásával, sőt – olykor nem alaptalanul – annak plágiumával vádolták (LUNDBLAD 1946, 27).

Hawthorne első közölt műve, a *Fanshawe* 1828-ban jelent meg név nélkül, ugyanabban az évben, amikor Gogol első, nyomtatásban, álneven megjelent műve, a *Hans Küchelgarten*, a még versekben írt, elbeszélő költemény napvilágot látott. Mind Hawthorne, mind Gogol megpróbálta újraírni, majd megsemmisíteni az összes példányt nem sokkal a kiadást követően. Az a párhuzam, ahogyan Hawthorne kétségbeesetten vissza akarja vonni a *Fanshawe*-t, és ahogyan a *The Devil in Manuscript* című elbeszélés hőse, Oberon megsemmisíti a „pokolian bemocskolt” papírokat (HAWTHORNE 1974, 171), azaz saját kéziratát, különösen szembeötlő példája annak, hogy Hawthorne saját szerzői létét egy démoni entitással való viszonyban határozza meg. Stein megjegyzi, hogy Hawthorne néhány korai elbeszélésében (mint például a *Peter Goldthwaite's Treasure* vagy a *Mrs. Bullfrog* című novellákban az 1830-as évek közepén) megfigyelhető, hogy a szerző az ördög játékosabb, pajkosabb megközelítésére irányuló narratív lehetőségekkel kísérletezik (STEIN 1968, 69). Hasonlóképpen Gogol esetében is inkább csak bosszantó, de viszonylag ártalmatlan ördögökkel találkozunk például az *Esték egy gyikanykai tanyán* című ciklusban. Ahogyan Hawthorne írói képességei és tapasztalatai felhalmozódnak a későbbiekben, egyre több irodalmi konvenciót épít be írásába a német romantikából: az olyan elbeszélésekben, mint *Az ifjú Brown gazda*, *Alice Doane's Appeal*, *Atyafim*, *Molineux őrnagy*, *A lelkipásztor fekete fátyla*, stb., az ördög megjelenítése és valamennyi démoni motívum belső morális konfliktusok kifejezésére szolgál. Italo Calvino a *Fantastic Tales: Visionary and Everyday* (1997) című munkájának bevezetőjében úgy vélekedik, hogy Hawthorne a morális és vallási koncepciók legmélyére merül mind az individuum belső drámájában, mind pedig a puritanizmushoz hasonló bigott vallásosságtól eltorzult világ könyörtelen ábrázolásában. Calvino szerint Hawthorne írásai olyan morális allegóriák, amelyek a bűnnek az emberből kitörölhetetlen jelenlétén alapulnak, és képesek láthatóvá tenni a belső drámák lezajlását (CALVINO 1997, xiii–xiv).

A metaforikus démonábrázolásban később Hawthorne újra és újra visszatér a hős attribútumát vagy cselekvését jelölő, rendkívül transzparens, olykor bizarr vezérmotívum létrehozásához egy szövegen belül (vö. *Egoizmus, avagy a kebelbéli kígyó*), hasonlóan Poe gyakran idézett *A perverzió démona* című novellájához. A jó és a rossz allegorizálásában Hawthorne inkább Spenser vagy Goethe eljárásait követi, semmint kortársai, Poe vagy Melville írásmódját. Hawthorne a démoni képzetet legtöbbször mindvégig a szimbólum szintjein tartja, amely nem lép be a narratív szerkezetbe megtestesült formában. Előfordul azonban, hogy ettől eltérő narratív mintákat figyelhetünk meg olyan elbeszélésekben, mint *Az ifjú Brown gazda* vagy az *Alice Doane's Appeal*. Az utóbbi voltaképpen egy befejezetlennek tűnő mese, ami úgy egy metafikciós vagy *ghost-story* technikai gyakorlat, ahogyan

koherens narratíva is. Egy varázsló hatására egy puritán fiatalember megöli húga kérőjét. Míg a kerettörténet a jelenben játszódik, addig a primer narratív cselekmény Hawthorne őseinek idejében, amiért az író egész életében vezekelni akart. Stein szerint Hawthorne ennek az elbeszélésnek a megírása során tanulja meg az ördög mint pszichológiai szimbólum mitikus képzetének az értékét: az „ördög” ebben a szövegben nem a varázsló által képviselt gonosz Alice Doane történetében, hanem a gonosznak a kerettörténet szereplőinek pszichéjére gyakorolt hatása. Az *Alice Doane's Appeal* című novellában a szubtextus Leonard és húga, Alice története, és maga a vérfertőzés² adja a gonosz központi metaforáját. A történet *elmesélésekor* az elbeszélő és hallgatósága azon a dombon ül, ahol annak idején a boszorkányok bitófái álltak. A Doane testvérek történetének elbeszélését a narrátor többször megszakítja, hogy leírja az elbeszélő és a hallgatók reakcióit, a befogadás, a percepció aktusait. Alice és Leonard látomásait, a sír körüli lelkek felvonulását saját szemszögéből beszéli el, megidézve a démoni szellemet kéziratából, és így figyelve hallgatói reszketését, könnyeit, elborzadt reakcióit. Ez az elbeszélői szövegrész mint metaszóveg tehát arra mutat rá, hogy Hawthorne miként vélekedik azokról az írói, illetve elbeszélői képességekről, amelyek által a gonosz megtestesíthető az írásban. A narratívába ágyazott pszichológiai démonok hatása éppoly erős, mint a varázslóé, aki bűnbe viszi Leonard Doane-t. Ebben az elbeszélésben tehát Hawthorne a nem inkarnálódott, absztrakt diabolikus erők megjelenítésének technikáját alkalmazza.

Az *ifjú Brown gazda* azonban – erősen allegorizáló jellege ellenére is – a hawthorne-i próza legközvetlenebb démonábrázolása. Az elbeszélés 1835-ben jelent meg a *New England Magazine* lapjain, majd a *Mohák egy régi paplakról* (1846) című ciklusba került be. A novellában az ördögábrázolás közvetlenségét már nem is lehet fokozni: az erdő mint jellegzetesen démoni locus, a varázslók, a gonosz indiánok (a puritán társadalomban az ördöggel, a gonosszal azonosítottak mindenkit, aki *más* vagy *idegen*: pl. indiánok, katolikusok stb.), boszorkányok, a kígyóvá változó vándorbotok és seprűnyelek, a sátánista beavatási szertartás és az ördög maga. A cselekmény szintjén egészen direkt és frontális ördögtörténet szemantikai központjába Hawthorne a démoni erők metaforikus internalizációját állítja, azt, hogy az ördögöt minden egyes individuum magában hordozza. Következésképpen mindennek az eredménye a kétely, a habozás lesz: Brown gazda nem tudja, hogy káprázat-e, amit látott, de ez a kétely már egész életét meghatározza. Ez a kétely az, ami Todorov szerint a fantasztikus műfajok lényege: bizonytalanság, habozás a természetfölötti esemény láttán, habozás az esemény természetes és természetfölötti magyarázatai között (TODOROV 1989). Hawthorne gyakran felmutatja a természetes magyarázatok lehetőségét, de egyúttal fenn is tartja a habozást. Amikor Brown gazda a vándorbot kígyóként történő megelevenedését látja, az elbeszélő nem mulasztja el, hogy megadja egy „természetes” magyarázat lehetőségét

² Hawthorne tudatosan veszi át a romantika hagyományából a vérfertőzés tematikáját (vö. Melville: *Pierre*, Byron: *Manfred*, Percy Shelley: *A Cenci-ház*, Mary Shelley: *Matilda*).

is: „Ez persze érzéki csalódás is lehetett, amelyet részben az imbolygó fények okoztak” (HAWTHORNE 1979, 76). Amikor Dimmesdale tiszteletes *A skarlát betű*-ben a nagy, vörös betűt látja fényleni az égen, az elbeszélő azonnal hozzáteszi: „Valószínűleg egy meteor lehetett, amit az éjszaka kutatói sokszor látnak a légkör széle felé” (HAWTHORNE 2004, 77). Poe híres novellájában, az *Áruló szív*-ben is fennmarad a habozás feszültsége az óraütések és a szívdobogás között, de mindkét magyarázat a hangokat halló gyilkos rossz lelkiismeretéhez szól. A bizonytalanság, hogy Brown gazda álmodott-e vagy sem, szintén mindvégig fennmarad, Hawthorne azonban irrelevánssá teszi a kételyt, mivel a főhős belső történései és változásai végbemennek függetlenül a különböző magyarázatok közötti habozástól: „Vajon Brown gazda csak elszenderült az erdőben, és a boszorkánytalálkozó nem volt más, mint vad álom? Ha úgy tetszik, legyen úgy: de jaj! baljós álom volt ez az ifjú Brown gazdának. Komor, szomorú, borúsan tűnődő, bizalmatlan, sőt reményvesztett ember vált belőle annak a félelmetes álmnak az éjszakáján” (HAWTHORNE 1979, 82).

Az ifjú Brown gazda feleségének neve Faith ('Hit'), ami jellemzi a puritán társadalom névadási szokásait. Előszóval használtak olyan – elsősorban női – keresztnéveket, mint a *Hope* ('Remény'), *Charity* ('Jó tett') vagy *Prudence* ('Gondosság'). Brown gazda feleségének neve metaforikus lényegiségévé válik: amikor Brown elkiesik az ördöggel való találkozásról, azzal magyarázkodik, hogy „Faith [a felesége, illetve a 'Hit'] visszatartotta” (76), és ugyanígy Faith/a Hit lesz az, aki-ben és amelyben Brown bizalma végérvényesen megrendül az éjszakai események után. „Brown gazda komoran és szomorúan nézett az arcába, és elment mellette köszönés nélkül. [...] komoran meredt a feleségére, és elfordult. [...] És miután befejezte hosszú életét, és hamuszínű halottként a temetőbe vitte a menet, a korpója mögött Faith, maga is már öreg asszony, [...] a sírjára nem véstek reményteli ígéket, mert komoran távozott e földi világból” (83). Gogol is gyakran használja az álmokat a természetfelettinek tűnő helyzetek potenciálisan természetes magyarázataiként, például az *Elvesztett levél* című elbeszélésben vagy *A portré* későbbi változatában. Az események hatása azonban az ifjú Brown gazdára megváltoztathatatlan, függetlenül az események valóságától belső történései lezajlanak, így többé nem releváns, hogy azok az események megtörténtek-e vagy csak álmodta őket.

Ahogy Hawthorne – minden természetfölöttinek tűnő eseménytől, illetve a magyarázatok közötti habozástól függetlenül – a belső történésekre helyezi a hangsúlyt, és írásmódját az ördög vagy a démoni erők metaforikus internalizációja határozza meg, ugyanúgy Gogol is kései írásaiban elhagyja a korai munkáira jellemző derivatív, főként népi ihletettségű ördög- és boszorkánytörténeteket. *A portré*³ című novellája első és második változatának összehasonlítása jól illusztrálja, hogy Gogol tudatosan elkezd kerülni a frontális vagy direkt démoni utalásokat és ab-

³ Illetve egyes fordításokban *Az arckép* – *A ford*.

rázolásmódot. A főhős nevének átírása a második változatban jól példázza ezt a transzformációt: az 1835-ös verzióban a hős még *Csertkov* (Чертков) néven szerepel, ami egy sokkal közvetlenebb utalás az orosz *čërm* (ördög) kifejezésre, mint a *Csartkov* (Чартков) az 1842-es revideált változatban. További – elsősorban akusztikai – a *čërm* (ördög) fonémára rímelő egybeeséseket figyelhetünk meg, úgymint a *čërma* (cserta – vonás, vonal, jellemvonás), *čërnovik* (csernovik – vázlat), valamint olyan kollokációk a szövegben, mint például a *čërmovszkaja čërma* (ördögi vonás) vagy a *čërmovszkij čërnovik* (ördögi vázlat). Továbbá, Robert Louis Jackson megfigyelése szerint az 1835-ös változatban maga az elbeszélő emeli ki, hogy egy *čërma* (határvonal) vagy *čëranuca* (határ) választja el a fizikai és a démoni világ tartományait: a művész a saját felelősségére lépi át a határvonalat (*čërma*) és lép be az ördög (*čërm*) világába (JACKSON 1992). Az uzsorás személyének leírása is megváltozik a történet második részére. Az elbeszélő először olyan embernek mutatja be, mint akit „megszállt az ördög, [...] az ő pénze éget, magamagától izzik, és olyan furcsa jelek vannak rajta... [...] aki csak kölcsönvett tőle, azt mindet különös sors érte utol: mindannyian szerencsétlenül végezték” (GOGOL 1971, 19). A második részben a narrátor még mindig az ördöggel társítja az uzsorás alakját, azonban ekkorra már megváltoztatja attribútumait, fizikai jellemzőit, és személyét már nem az ördögi pénz által meghatározva, nem közvetlenül a sátáni szolgálattal azonosítja. A festő az uzsorást ekkor már az ördög „modelljének” írja le, aki „felkérérdzkezik” a képre (36).

Számos kritikus az ördög műalkotás általi inkarnációjának romantikus toposzát, a művésznek mint diabolikus (ön-)teremtőnek a morális szerepét keresi Gogol *A portréjában* (RICHARDS 1983). A Gogol-kutatás valóban ma már részletesen és katalógizáltan bizonyítja Hoffmann, Tieck, Sir Walter Scott vagy Washington Irving Gogolra gyakorolt közvetlen hatását, látni kell azonban, hogyan távolodik el Gogol fokozatosan az erősen kódolt romantikus/fantasztikus formuláktól, illetve hogyan válik írásmódjában egyre összetettebbé és árnyaltabbá a jó-rossz oppozíció, az *Esték egy gyikanykai tanyán* című ciklustól vagy a *Mirgorod*tól haladva a *Pétervári elbeszéléseken* keresztül egészen a *Holt lelkekig*.

Gogolnak *A portré* megírása előtti időszakból származó korai munkáiban hús-vér ördögök szerepelnek (vö. PUTNEY 1999).⁴ A nyolc gyikanykai történet közül hat elbeszélésben a démonábrázolás explicit, az ördög inkarnálódott formában jelenik meg. A fennmaradó kettő közül a *Szorocsinci vásár* a népmese elemeit használja föl az ördög befolyásának mint központi motívumnak a megjelenítésére, míg az *Ivan Fjodorovics Sponyka és nénikéje* című elbeszélés közvetlen ördög-szimbólumokat használ. Gogol második ilyen „mesegyűjteményében”, a *Mirgorod* ciklusban a *Vij* és a *Szörnyű bosszú* című elbeszélések már sokkal árnyaltabb, komplexebb és részletesebb módon tárják föl a természetfölötti, az ördögi, a démoni,

⁴ Putney monografikus tanulmánya részletesen és kimerítően elemzi az ördög számtalan formában történő megjelenítési módjait, a démoni erők manifesztációit Gogol *Esték egy gyikanykai tanyán* című elbeszéléssorozatában.

illetve a gonosz manifesztációit. A gyikanykai történetek, például a *Karácsony éjszakája* című elbeszélés élesen körvonalazott, hús-vér valójában megjelenített ördögeit azonban Gogol a *Pétervári elbeszélésekben* már kevésbé kézzelfogható gonosz erőkké váltja föl, amelyek viszont annál áthatóbbak és erősebbek: az ördög ekkor már nem a népmesék furcsa, természetfölötti teremtménye, hanem a pétervári élet műviségét és hamisságát reprezentáló démon, „aki maga gyűjt lámpásokat, csak azért, hogy mindent hamis formájában mutasson meg” (GOGOL 1979, 60).

Minél dematerializáltabb a démoni manifesztáció, annál nehezebb a hősnek leküzdenie. Ivan Jermakov *Orr*-elemzésében az introspektív keresés pszichoanalitikus kontextusát használja föl a Gogol írásmódjában végbemenő átmenet leírására. Ebben a gogoli keresésben két fázist különböztet meg: az önironikust, illetve a saját rejtett zugait mélyen elemző, önreflexív fázist (JERMAKOV 1976). E kettősség szatirikus írásaiban is megnyilvánul, elsősorban a komikum és a borzalom párhuzamos ábrázolásában. Korai munkáiban az élet sötét oldalát a gyikanykai tanyák történeteiben lokalizálja, ami később átfordul abba az univerzális gonoszba, melynek minden ember hordozója (JERMAKOV 1976, 177). Gogol korai démonai számos variációban jelennek meg, amelyeket szemlélhetünk a Jermakov által leírt komikum-borzalom dichotómia szerint. Ezekben a szövegekben Gogol ördögmodellje is viszonylag ártalmatlan démon, akinek könnyű túljárni az eszén, és fizikai valójában része a cselekménynek. Hatásfokuk kimerül a bosszantásban, legyőzésük pedig általában szórakoztató feladat. A gyikanykai történetek közül az *Elveszett levél* ördöge ellopja a Nagy Katalinnak szánt levelet, a *Karácsony éjszakája* című elbeszélésben pedig a „kisördög” borsot tör az ikonfestő orra alá, aki aztán mégis befejezi a képet. Az olyan történetekben is, amelyekben már megjelennek a gonosz hatalmának való ellenállás-behódolás allegóriái, mint például a *Szorocsinci vásár* vagy a *Májusi éjszaka* című elbeszélésekben, döntően még az ördög ártalmatlansága és a komikum a meghatározó. Az ilyen történetek alapján idézi Merezskovszkij Gogolnak azt a mondatát, amelyben a szerző azt a vágyát fogalmazza meg, hogy hátrahagyott életműve után az emberek jóízűen tudjanak kacagni az ördögön (MEREZHKOVSZKY 1976).

A komikum ereje azonban – bár nem tűnik el – már alábbhagy a *Szent Iván-éj* diadalmaskodó ördöge, a *Vij* rettenetes démoni figurája vagy a *Szörnyű bosszú* „paranoid kozmosza” (PUTNEY 1999, 79) esetében. A démoni erők felülkerekednek és keresztüljutnak az ember teljes védelmi vértzetén. Ezek az elbeszélések felvonultatják az *átok* vagy a *próbatétel* tematikus motívumait, és az embernek már nem az áldozat voltát, hanem a gonosszal való bűnrészességét jelentik meg. Míg a *Szent Iván-éj* a vodkát nyakaló, részeges Baszavrjuk ördögfigurájával és az őt segítő, *babajaga* típusú boszorkánnyal magában ötvözi mind az orosz folklór, mind a horror műfaji elemeit, de ugyanúgy *Faust*-intertextusokat és Tieck-utalásokat is, addig a *Szörnyű bosszú* narratív diszpozíciója egészen eltérő, Hawthorne *Alice Doane's Appeal* című novellájának elbeszélői szituációjához hasonló. Továbbá, párhuzamot fedezhetünk föl a két történet fináléjában is: a „lelkek felvonulása” Hawthorne esetében, amelyet az elbeszélő megidéz hallgatósága számára, hasonló hatást kelt, mint Gogol történetmondója, az öreg vak zenész által elmondott-

elénekelt történet befejezése, Ivan átkának kiteljesedése Petro életében. Ahogyan a vak zenész befejezi az énekét, s egyúttal a történetet, vidámabb dalokkal próbálja felvidítani közönségét. A hallgatóság azonban felocsúdni képtelen, leszegett fejjel csak a szörnyű történet végére tud gondolni. Hawthorne metaszővegéhez hasonlóan, Gogol narrátora, a vak zenész metaforikusan „süket” hallgatósága („*Gluhov*” városában – vö. *глухой* „*gluhoy*” – *süket*, a város neve *Глухов*, „*Gluhov*”) zárja az elbeszélést, annak a történetnek a „meghallását”, amely azt beszéli el, hogy az emberben lakozó gonosz önsorsrontó és pusztító kapacitása részben gyűlölet, részben pedig beteljesülő átok formájában nyilvánul meg. A *Szörnyű bosszú* tehát – Hawthorne *Az ifjú Brown gazda* című elbeszéléiséhez hasonlóan – az emberi lélekben rejlő potens gonosz felismerésének fájdalmával zárul.

A *Vij* a győzelmeskedő gonosz morálisan legkevésbé didaktikus példája. Az ukrán folklórból vett legenda újramondásával Gogol a papnövendék, Homa Brut történetét írja meg, akit a gonosz titokzatos és groteszk megtestesülése pusztít el. Leon Stilman megjegyzi, hogy a hős, Homa Brut figyelmen kívül hagyja azt a belső hangot, amely arra figyelmezteti, hogy ne nézzen rá Vijre: a hőst saját tekintete, nézése árulja el, mivel ebben az esetben a „nem ránézni” a „láthatatlanságot” jelenti. Azzal, hogy *odanéz*, a hős megadja magát, behódol a csábításnak. A hős tehát éppen a *nézéssel* válik láthatóvá (STILMAN 1976, 377). John Kopper a kanti filozófia fényében olvassa mindezt: Homa Brut, a „Filozófus”, a varázslat két, egymást kizáró rendjét ütközteti: az istenit és az ördögöt. Amikor az isteni felfedi az ördögöt, az ördögi nem látja az emberi szubjektumot. A reveláció, a *noumenon*ba nyert bepillantás elmozdítja a szubjektumot bármilyen tárgyiasító, fogva tartó *nézésből*. Például amint Homa Brut elmondja imáit, a halott lány bomlásnak indult holttestként mutatkozik meg, de ebben a pillanatban a lány nem láthatja őt. A történet csúcspontja a kölcsönös (*meg*-)látás, ami a Filozófus halálát okozza. A „noumenológiai cselekmény” elrejtése után a Filozófus szemtől szemben találja magát az önmagában lévő *dologgal* (vö. *das Ding an sich*). A *dologgal* a maga mivoltában. Gogol üzenete egyértelmű. Amit megismerhetünk, az csak jelenség, ami ezen kívül van, arról nem tudhatunk semmit. A dolgok a maguk mivoltában nem ismerhetők meg (KOPPER 1992, 51–52).

Akár teológiai, akár filozófiai perspektívából szemlélve interpretáljuk, Homa Brutnak Vijjel való találkozása annak a veszélyes tudásnak a megszerzését jelenti, amelyet a hősnek nem lenne szabad vagy nem képes megragadni, ugyanúgy, mint ahogyan Ádám és Éva a sátán biztatására átlépték határaikat a tiltott gyümölcssel. A *Szörnyű bosszú*hoz hasonlóan itt sem a gonosz nevet a végén: a történet sötét tündérmese jellege kerül előtérbe, amikor a végén a Drakula- és más vámpírtörténeteket idézi meg a gnómok és a démoni lények pusztulása napfelkeltekor. Úgy tűnik, Gogol ezzel a történettel *ex nihilo* próbál népmesét írni, amelyben az ördögök fizikai mivoltukban jelennek meg, és ellenük a hősök fizikai eszközökkel, nem pedig a virtus absztrakcióival harcolnak. A történet nem moralizál, mivel a morális viselkedési minták vagy teljesen hiányoznak, vagy csak az ördögűzési gesztusokban jelennek meg. Szergej Bocsarov szerint Gogol az emberi lélekben rejtőző gonosz felkutatásának nehézségét és veszélyeit írja le Homa Brut

történetében, aki elismeri személyiségének tragikus meghasadását önmaga definitív jellemzésével: „én magam pedig az ördög tudja, ki vagyok” [„сам я чѣмт знает что...”] (GOGOL 2004, 46). Ez a beismerés magyarázza meg a történetet, azaz a hős belső történetét. Ez a történet a próbatétel, amelynek során az azzal szembenéző személyiség belső defektusa, inhereus hamissága határozza meg a hős sorsát (BOCHAROV 1992, 31–32).

Minél absztraktabbá válnak és minél inkább dematerializálódnak az ördögök Gogol szövegeiben, annál jobban szolgálnak didaktikus elemekként. Az ördögök és boszorkányok fizikailag megtestesült jelenléte a népmesékben vagy a népi ihletettséggű szövegekben túlságosan komikus és túlzottan fantasztikus ahhoz, hogy ábrázolásuk, történetük egy moralizáló allegória funkcióját töltsse be. Ahogyan felerősödik Gogol vallási küldetéstudata, úgy csökkenti jelentősen a szövegeiben megjelenő démoni inkarnációkat és egyre inkább a metaforikus folyamatra helyezi a hangsúlyt. Egyre kevésbé hívja szereplőit *ördögnek* vagy *boszorkánynak*, ami ekkor már csak a hősök hiperbolikus párbeszédeiben jelenik meg, például amikor Csicsikov többször is ördögnek nevezi szolgáját a *Holt lelkekben*. Ahogyan Gogol demonizáló technikája megváltozik *A portré* első és második változata között, úgy válik az ördög szemantikus és szimbolikus szövegbe foglalása – Hawthorne eljárásaihoz hasonlóan – metaforikusabbá, reflexívebbé és ironikusabbá. Az ördögöt egyre nehezebb tetten érni, miután mindegyik történetet az „ördög által meggyújtott lámpák” fénye színezi át. Mind Hawthorne, mind Gogol jelentős utat tesz meg a démoni motivika, illetve az ördögábrázolásnak a narratívában szétszóródó szimbolikus rendszereiben. A Hawthorne által áhított bűnbocsánattól kezdve (amelyben soha nem volt biztos, hogy elnyeri) a Gogol kései írásaiban megjelenő moralizáló instrukciókig, mindkét szerző szabadon és széles repertóriumban kísérletezett az ördög megannyi képzetének a szövegben történő megjelenítésével, arra törekedve, hogy a történeteken, illetve az írott szövegműn keresztül minél jobban feltárhassák a démoni erő jelenlétét a kézirat, a műalkotás létrejöttének folyamatában, és minél közelebbről megismerhessék a *gonosz* létezésének természetét.

Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- Georges BATAILLE (2005), *Az irodalom és a Rossz*, ford. DUSNOKI Katalin, Budapest, Nagyvilág.
- Allienne R. BECKER (1986), Alice Doane's Appeal: A Literary Double of Hoffmann's Die Elixire des Teufels, *Comparative Literature Studies*, 1 (1986), 1–11.
- Sergei BOCHAROV (1992), *Around 'The Nose'*, trans. Susanne FUSO, in Susanne FUSO, Priscilla MEYER 1992, 19–39.
- Valery BRYUSOV (1976), *Burnt to Ashes*, in MAGUIRE 1976, 103–131.
- Italo CALVINO (1997), *Introduction. Fantastic Tales: Visionary and Everyday*, trans. Alfred MACADAM, New York, Pantheon, vii–xviii.

- F. C. DRIESSEN (1965), *Gogol as a Short-Story Writer: A Study of His Technique of Composition*, The Hague, The Netherlands, Mouton and Co.
- Susanne FUSO, Priscilla MEYER (1992) (eds.), *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*, Evanston, IL, Northwestern UP.
- Nikolai V. GOGOL (1957), *The Portrait (Version 1)*, in *The Overcoat and Other Tales of Good and Evil*, New York, Norton.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1971), *Az arckép*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Magyar Helikon.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1979), *A Nyevszkij Proszpekt*, ford. MAKAI Imre, in Uő, *Az őrült naplója. A Nyevszkij Proszpekt. Két elbeszélés*, Budapest, Magyar Helikon, 1979, 39–66.
- Nikolai V. GOGOL (1993), *The Complete Tales of Nikolai Gogol*, trans. Constance GARNETT, Leonard J. KENT, 2 vols, Chicago, U of Chicago P.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (2004), *Vij*, ford. KISS Dezső, in Uő, *Régimódi földesurak*, Budapest, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 48–101.
- Nathaniel HAWTHORNE (1970), *Selected Sketches and Tales*, San Francisco, Rinehart Press.
- Nathaniel HAWTHORNE (1974), *The Devil in Manuscript*, in *The Snow-Image and Other Twice-Told Tales*, Columbus, OH, Ohio State UP, 170–178.
- Nathaniel HAWTHORNE (1979), *Az ifjú Brown gazda*, ford. KÁSZONYI Ágota, in Uő, *A lelkipásztor fekete fátyla*, Budapest, Európa, 76–94.
- Nathaniel HAWTHORNE (1991), *The Scarlet Letter*, Boston, Bedford.
- Nathaniel HAWTHORNE (2004), *A skarlát betű*, ford. BÁLINT György, Budapest, Magvető.
- Robert Louis JACKSON (1992), *Gogol's 'The Portrait': The Simultaneity of Madness, Naturalism, and the Supernatural*, in Susanne FUSO, Priscilla MEYER 1992, 105–111.
- John KOPPER (1992), *The 'Thing-in-Itself' in Gogol's Aesthetics: A Reading of the Dikanka Stories*, in Susanne FUSO, Priscilla MEYER 1992, 40–62.
- Jane LUNDBLAD (1946), *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, Cambridge, MA, Harvard UP.
- Robert A. MAGUIRE (1976) (trans. and ed.), *Gogol from the Twentieth Century*, Princeton, Princeton UP.
- Alfred H. MARKS (1989), Hawthorne, Tieck and Hoffmann: Adding to the Improbabilities of a Marvellous Tale, *ESQ* 35.1, 1989, 1–22.
- Dmitry MEREZHKOVSKY (1976), *Gogol and the Devil*, in MAGUIRE 1976, 55–102.
- Christopher PUTNEY (1999), *Russian Devils and Diabolic Conditionality in Nikolai Gogol's Evenings on a Farm Near Dikanka*, New York, Peter Lang.
- Sylvie L. F. RICHARDS (1983), The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol, *Studies in Short Fiction*, 20(1983), 307–315.
- Vsevolod SETCHKAREV (1965), *Gogol: His Life and Works*, trans. Robert KRAMER, New York, New York UP.

William Bysshe STEIN (1968), *Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype*, Hamden, CT, Archon Books.

Leon STILMAN (1976), *The 'All-Seeing Eye' in Gogol*, in MAGUIRE 1976, 375–389.

Tzvetan TODOROV (1989), *The Fantastic*, trans. Richard HOWARD, Ithaca, Cornell UP.

James L. WILLIAMSON (1981), 'Young Goodman Brown': Hawthorne's 'Devil in Manuscript', *Studies in Short Fiction*, 18(1981), 155–162.

Ivan YERMAKOV (1976), *The Nose*, in MAGUIRE 1976, 155–198.

PRISCILLA MEYER

Mindennapi fantasztikum Gogol *A Nyevszkij Proszpekt*
és Hoffmann *Szilveszteréji kalandok* című elbeszéléseiben¹

„Gogol nevetése az ember küzdelme az ördöggel”
(Merezskovszkij)

V. V. Vinogradov Gogol *A Nyevszkij Proszpekt* című elbeszéléséről szóló tanulmányában Thomas de Quincey *Egy ópiumevő vallomásai* című írását jelöli meg Gogol inspirációjaként, amelynek hatására a szerző elmozdul a német romantika hagyományától a francia *roman furieux* realizmusa felé (ВИНОГРАДОВ 1976, 77). A gogoli életmű akadémiái kiadásának szerkesztői (ГОГОЛЬ 1938–1952, III, 646–648), valamint Mihail Gorlin Vinogradov megállapításaival összhangban *A Nyevszkij Proszpekt* című elbeszélésben látják Gogol elfordulását a hoffmanni fantasztikumtól (GORLIN 1933, 54–56), illetve odafordulását Jules Janin realizmusához, amely a fantasztikumot a *mindennapok* jelenségeiként határozza meg.² Azonban ha – Jurij Mann vizsgálódásait követve – megfigyeljük Gogol eljárásait, ahogyan a szerző elmaszkírozza, illetve kódolja az ördögi, a *démoni* mindennapi jelenlétét, akkor újragondolhatjuk, hogy *A Nyevszkij Proszpekt* valóban fordulópont-e, ahogyan azt a kutatók állítják, és hogy Gogol írásmódjában valóban megfigyelhető-e az elfordulás Hoffmann természetfölötti világtól.

Az E. T. A. Hoffmann munkáinak Gogolra gyakorolt hatásáról szóló kutatásokban sehol nem találkozunk *A Nyevszkij Proszpekt* és Hoffmann *Szilveszteréji kalandok* című elbeszéléseinek összehasonlításával. Rodzevics szerint csak *A portré*

¹ Priscilla MEYER, *The Fantastic in the Everyday: Gogol's 'Nevsky Prospect' and Hoffmann's A New Year's Eve Adventure*, in *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, ed. Gene BARABTARLO, Berghahn Books, 2000, 62–73. Oroszul: П. МАЙЕР, *Фантастическое в повседневном: „Невский проспект” Гоголя и „Приключение в ночь под Новый год” Гофмана*, in *Поэтика русской литературы (К 70-летию Ю. В. Манна)*, ред. Н. Д. ТАМАРЧЕНКО, М., РГГУ, 2001.

A fordítás az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

² Stender-Petersen és Alain Montandon szintén ezen az állásponton helyezkedik el, vö. „Gogol condamne définitivement et sans recours l'idéalisme romantique, dans lequel il voit une imposture” (MONTANDON 1976; STENDER-PETERSEN 1922).

című elbeszélés egymagában tartalmaz annyi utalást és intertextust, amely indokolja a hoffmanni hatások kutatását Gogol prózájában (vö. РОДЗЕВИЧ 1917). Charles Passage a *Szilveszteréji kalandokat* Gogol *Az orr* című novellájának alapjaként tartja számon (PASSAGE 1963), Montandon Hoffmann *Das öde Haus* című művét tartja *A Nyevszkij Prospekt* forrásának (MONTANDON 1976), míg Norman Ingham szerint *A Nyevszkij Prospekt* nem más, mint Gogol általános válasza a német romantikus irodalmi iskolára (INGHAM 1974, 171–173). Sőt, Gorlin és más kutatók is a *Szilveszteréji kalandokat* Gogol *Az orr* című elbeszélésének forrásaként jelölik meg Schlemihl elveszett árnyékának és Spikher elveszített tükörképének témáira hivatkozva (РОДЗЕВИЧ 1917, 221; GORLIN 1933, 79–80; МАИН 1988, 80–81).

Van azonban egy nem kevésbé fontos téma, mely közös *A Nyevszkij Prospekt* és a *Szilveszteréji kalandok* című novellákban: álom és valóság diszharmoniójának gyakran vizsgált problémája, különösképpen abban a formában, ahogyan azt a hős a *művész* alakjában átéli, ami központi szerepet játszik Hoffmann és Gogol írásaiban (Vö. ВИНОГРАДОВ 1976, 47; GORLIN 1933, 50). A tematikus hasonlóságot párhuzamos struktúrák futtatják. Ha Gogol *pentimentó*jaként olvassuk Hoffmann történetét, akkor az felerősíti *A Nyevszkij Prospekt* fantasztikus szerkezetét, mindez pedig azt elővételezi, hogy Gogol párbeszéde Hoffmann-nal jóval többet hordoz magában egy idejétmúlt irodalmi iskola paródiájánál. Hoffmann meséje a szerkesztő előszavával kezdődik, aki bemutatja az *utazó rajongót*,³ az olvasót pedig a *belső élet* és a *külső világ* között húzódó, elmosódott határvonalon aposztrofálja. A szerkesztő előszava az utazó rajongó utóiratával együtt mind strukturálisan, mind tematikusan párhuzamban áll *A Nyevszkij Prospekt* bevezetőjével és lezárásával. A *Szilveszteréji kalandok* következő négy fejezetének elbeszélője az utazó rajongó. 1. *A kedves*. Az utazó rajongó elmeséli, hogyan találkozott sok év után egykori szerelmével Berlinben az igazságügyi tanácsosnál egy szilveszteri bálon. Julie egyszerre kedvesen és hűvösen viselkedik vele. Amikor férje, a „póklábú tőkfilkő” (HOFFMANN 2007, 166)⁴ megjelenik, az utazó rajongó dühében elrohan. 2. *Társaság a pincében*. Az utazó rajongó egy söröspincében a legendás Peter Schlemihl társaságában iszogat, illetve Erasmus Spikherrel, a két ellentétes – egy fiatal és egy öreg – arccal rendelkező kisemberrel. Amikor az utazó rajongó elveszi tükörfényesre polírozott tubákos szelencéjét, Spikher elborzadása jelzi, hogy elveszítette tükörképét, ugyanúgy, ahogyan Schlemihl elvesztette árnyékát. 3. *Jele-*

³ A tanulmány fordításában a magyar nyelvű idézetekhez a *Szilveszteréji kalandok* (a *Fantázia-darabok Callot modorában* című kötet) 2007-es kiadásából Halasi Zoltán fordítását használjuk, aki elveti a korábbi magyar változatban használt „lelkes utazó” kifejezést, és az „utazó rajongó” megoldást alkalmazza. Az eredetiben a „die reisende Enthusiast” személyére, azaz Hoffmann több helyen is felbukkanó alteregójára, aki rajong a művészetekért, általában minden fennkölt dologért és az imádott nőért, sokkal kifejezőbb és pontosabb az „utazó rajongó” kifejezés az új magyar változatban. [A ford.]

⁴ Montandon rövid leírást ad Piskarev álma és a *Szilveszteréji kalandok* első része (*A kedves*) közötti párhuzamról; lásd MONTANDON 1976.

nések. Az utazó rajongó a fogadóban kényszerül eltölteni az éjszakát, mivel kulcsát a tanácsosnál hagyta. Megtalálja Spikher, aki ekkor már alszik a szobájában, de felébred, és bevallja, hogy Giuliettának adta saját tükörképét. Elalszanak, de az utazó rajongó arra ébred, hogy Spikher ír valamit az asztalnál. Az utazó rajongó érzi a természetfölötti jelenlétét („Kísérteties látvány volt, bele is borzadtam”, 172), majd „éber” álmra szenderül, amelyben Julie úgy jelenik meg „mint a pokol szörnyeivel körülvett csábító szüzek egyike Brueghel, Callot vagy Rembrandt képein” (172). Amikor az utazó rajongó végül felébred, először úgy gondolja, hogy a kislembert történt találkozása csak álom volt, azonban megtalálja Spikher kéziratát, *Az elveszett tükörkép történetét* az asztalon, amely Spikher számvetése az ellenállhatatlan Giuliettával való itáliai találkozásáról. Amikor Erasmus megöli Giulietta egyik kísérőjét, és elhagyni kényszerül Itáliát, a nőnek adja saját tükörképét, majd hazatérése után a felesége kitagadja, és azóta Peter Schlemihlrel barangol a nagyvilágban. A mesének vége, de az utazó rajongó utóíratot címez Hoffmann-nak azokról a sötét erőkről, „a sötét, idegen hatalomról” (194), amely jelen van az életben, és amely vele is elhitette, hogy „a bájos Julie pedig Rembrandt vagy Callot valamelyik csábító nőalakja, ugyanaz, aki a boldogtalan Erasmus Spikher is megfosztotta szép és élethű tükörképétől” (194). Az utazó rajongó utóíratában arra a következtetésre jut, hogy Spikher kalandja az ő Julie-val való találkozásának hallucinatív értelmezési változata, a *sötét erő* által ihletett illúzió.

Mind *A Nyevszkij Prospekt*, mind *A Szilveszteréji kalandok* a hasonmások elbeszélései. Hoffmann történetében mindegyik szereplőnek megvan a maga párja, hasonmása: az utazó rajongó hasonmása Spikher. Mindketten elveszített szerelmüket siratják, Julie-t és Giuliettát, amelyek ugyanannak a névnek a német, illetve olasz variánsai, míg a nők kísérői szintén egymás hasonmásai: Julie idősebb férje Giulietta kísérőjére, az ördögi Dapertuttóra hasonlít. Az utazó rajongó mint narrátor a történetébe foglalja Spikher kéziratát, következésképpen maga a narratíva is megkettőződik, ezért a párhuzamos narratívák egymás hasonmásai lesznek. Az utazó rajongó hajlamos a fantáziálásra, képzelődésre, mégis Berlinben zajló története erősen realisztikus. Spikher meséje ugyanakkor Itáliában játszódik, és természetfölötti elemekkel van átszőve: a gyönyörű Giulietta az ördög kelepceje, aki megkaparintja Spikher tükörképét. *A Nyevszkij Prospekt*ben Piszcarev és Pirogov párhuzamos románcai is ugyanúgy szimmetrikusak. Piszcarev egy barnának, míg Pirogov egy szőkének udvarol. Az idealista Piszcarev művészember, aki műzsáját látja a barna hölgyben, a realista Pirogov, a tiszt pedig csak el akarja csábítani a szőkét. Míg az előbbi hölgyről kiderül, hogy prostituált, addig az utóbbiról megtudjuk, hogy egy mesterember erkölcsös felesége. Ahogyan Hoffmann elbeszélésében is történik, mindkét férfi elveszíti az áhított nőt. Piszcarev meséje azt a romantikus mintát követi, miszerint a művész képtelen a mindennapi valóságban megtestesíteni az ideálját, míg Pirogov története e toposz komikus burleszk-jének tűnik, amely már jócskán idejétmúlt volt 1834-ben, amikor Gogol megírta *A Nyevszkij Prospektet*.

Az utazó rajongó és Piszcarev tipikusan romantikus idealisták, álmodozó művészek. Míg az előbbi a festészet és a zene szerelmeseként írogat, addig az utóbbi

fest. Az utazó rajongó naplójában rögzíti élményeit, és elküldi Hoffmann-nak, akit utóiratában az ő „kedves Theodor Amadeus Hoffmannjának” (194) nevez. Abszurd balszerencsék sora éri, ami oly jellemző az álmodozóra, aki nem ebben a világban él, hanem önnön képzeletében; egyfelől véletlenül kiönti a teát az igazságügyi tanácsosra, majd kalap és kabát nélkül rohan ki a berlini éjszakába, másfelől pedig természetfölötti, álom indukálta történeteket ír, amelyeket alteregójának, Hoffmann-nak címez.

Piszzkarev, a művészember Péterváron él, de a narrátor hangsúlyozza belső világa és a külső valóság között feszülő ellentmondást:

Ez az ember művész volt. Valóban furcsa szerzet, nemde? Egy pétervári művész! Egy művész a hó hazájában, egy művész a finnek országában, ahol minden nyirkos, sima, lapos, sápadt, szürke, ködös. Az ilyen művészek egyáltalán nem hasonlítanak az olasz művészekhez, akik olyan büszkék, hevesek, mint maga Itália és az olasz ég. (GOGOL 1979, 42.)

Gogol Piszzkarev fizikai környezetének, a hideg északnak a valóságát állítja szembe művészetével, a tüzes déllel, ugyanúgy, ahogyan Hoffmann szembeállítja Németországot Itáliával. Berlin szintén hideg és szürke; az utazó rajongót elbűvöli a berlini karácsony, az ünnepek, de „amint elmúlik az ünnep, vele együtt elhal a zengés, kialusznak a fények is, nyomukban csak az a borús homály, már csak az marad” (HOFFMANN 2007, 156). Mindkét művész váratlanul találkozik kedvesével, akiket isteni lényként írnak le eksztatikus állapotukban. Az utazó rajongó az igazságügyi tanácsosnál látja meg Julie-t:

Igen, Julie volt az... Ő maga, az angyali szép és szelíd lány... – Mostantól fogva soha nem hagylak el, a te szerelmed lesz az a szikra, amely bennem parázslík, amely engem a művészetben, a költészetben magasabb létre gyűjt... nélkülöd, a te szerelmed nélkül holtta dermed minden. (HOFFMANN 2007, 161.)

Piszzkarev a barna lányban azt az elragadó, isteni lényt látja, „aki – úgy tetszett – egyenesen az égből szállt le a Nyevszkij Prospektre” (GOGOL 1979, 42), és aki „ábrándokba ringat és csendes ihletet ad” (43). A *Szilveszteréji kalandokban* az utazó rajongó kedvesét Mieris, Callot, Brueghel és Rembrandt festményeihez hasonlítja, míg *A Nyevszkij Prospektben* Piszzkarev Perugino *Biancáját* látja szerelmében (41). Mindkét isteni kedves túlságosan e világon kívülinek tűnik: az utazó rajongó számára „[Julie] egész lénye valahogy idegennek hatott, nagyobbak, s ezzel a szinte buja szépségével teltebb idomúnak is látszott” (HOFFMANN 2007, 159). Piszzkarev egy olyan helyre követi szerelmét, „ahol a nő, a világnak ez a legszebb tünete, a teremtés koronája, valami furcsa, kétértelmű lényé süllyed, ahol lelke tisztaságával együtt elveszítette egész nőiességét, és undorítóan eltanulta a férfi minden fogását és szemtelenségét, s megszűnt az a törékeny, az a szép és tőlünk férfiaktól annyira különböző lény lenni” (GOGOL 1979, 44). A *Szilveszteréji kalandokban* Julie isteni státuszának bukását az utazó rajongó az igazságügyi

tanácsos szilveszteri bálján konstatálja: „Odalépsz a gyönyörű virághoz, mely édes és meghitt illatokat árasztva sugárzik feléd, ám ahogy fölébe hajolsz, hogy közelebb nézhess bájos kis arcát, egy síkos és hideg baziliszkusz csap ki a fénylő szirmok közül...” (HOFFMANN 2007, 158). A *Nyevszkij Prospekt*ben Pizskarev istennője is elveszti státuszát: „Istennő lehetett volna [...], de mintha az élet harmóniáját megbontani vágyó pokolbeli szellem szörnyű akarata dobta volna ebbe a halálos örvénybe hátborzongató kacajjal (GOGOL 1979, 45). Pizskarev transzpozíciót hajt végre álmában: a rossz hírű házból áthelyezi kedvesét egy álombéli, úri miliőbe. Pizskarev számára csak az ópium indukálta álmok nyújtanak lehetőséget arra, hogy a nő *elrontott* képét, lerontott státuszát önmagába helyreállíthassa. Hasonlóképpen, a *Szilveszteréji kalandok Jelenések* című fejezetében is, az utazó rajongó „éber” álomba merül, amelyben Julie arra csábítja, hogy igyon a lángoló serlegből. Álma kevésbé realiztikus, mint Pizskarevé, benne Julie a következőket mondja neki: „mindenestül az enyém vagy, te is, a tükörképed is” (HOFFMANN 2007, 173). Azzal, hogy Julie ellopja a tükörképét, az utazó rajongó elméjében Julie Giuliettával keveredik Erasmus Spikher meséjéből, amit csak ezután fog elolvasni. Hoffmann így jelöli meg az idealizált nő egységét a diabolikussal, azt az egységet, amely alapjául szolgál mind Hoffmann, mind Gogol történetei hasonmás keresésének.

A *Szilveszteréji kalandok* és A *Nyevszkij Prospekt* első része a romantikus művész elborzadt találkozásait írja le az isteni műzsával/a kedvessel, akiről kiderül, hogy egy túlzottan buja nőszemély. Az utazó rajongó az igazságügyi tanácsos báljáról kirohan a viharos éjszakába. „Hajadonfótt voltam, és köpeny nélkül, forró lázban égő testemet jeges hullámokban borzongatta a hideg” (HOFFMANN 2007, 162). A söröspincébe menekül, majd a fogadóban tölti az éjszakát Julie-ről ábrándozva, és nevét mormolva. A *Nyevszkij Prospekt*ben Pizskarev elrohan a végső találkozásról: „Kirohant, elvesztette minden érzékét, minden gondolatát. Az esze egészen megzavarodott: ostobán, teljesen céltalanul csatangolt egész nap, nem látott, nem hallott, nem érzett semmit. Senki sem tudta, hált-e egyáltalán valahol vagy sem” (GOGOL 1979, 52). Pizskarev az álmai és a valóság közötti egyenlőtlenség, eltérés miatt lesz öngyilkos.

Az utazó rajongó és Pizskarev történeteit hasonmásaik történetei követik. Hoffmann Chamisso *Peter Schlemihl csodálatos története* című elbeszélését idézi meg azzal, hogy annak hőseit megjelenti a söröspincében. Erasmus Spikher Schlemihl hasonmása, aki eladta az árnyékát aranyért cserébe. Az elveszített tükörkép története Spikher tollából a *Peter Schlemihl* öntudatlan és akaratlan variánsa. Gogol pedig Spikher szerzőjének adózik azzal, hogy Hoffmann megjelenti Pizskarev történetében. Pirogov hadnagy és Erasmus Spikher nincsenek tudatában szerzőik szubtextusainak. Gondolkodásuk kevésbé összetett, mint idealista művész hasonmásaiké, Pizskarevé és az utazó rajongóé. Pirogovot és Erasmust az általuk óhajtott hölgy érzéki aspektusa ragadja meg. Pirogov a szőke hölgyet Pétervár német negyedébe követi, míg Spikher Giuliettával Firenzében találkozik. Mindkét történet szerves komponense a kulturális opposíció. A *Nyevszkij Prospekt*ben a szőke hölgy férje Schiller, a bádogosmester, aki „tökéletes német volt, a szó teljes értelmében. Már húszesztendősen korában – vagyis abban a boldog ifjúkorban, amikor

az orosz olyan könnyelmű életmódot folytat – pontosan előre kimérícskélte egész életét, és egyetlen esetben sem tett semmiféle kivételt” (GOGOL 1979, 57). Schiller a szavát is tartja, annak ellenére, hogy Pirogov incselkedni próbál a feleségével. A *Szilveszteréji kalandok*ban Spikher eleinte rendíthetetlenül hűséges, az olasz nők „józan, hidegfejű német”-nek (HOFFMANN 2007, 172) hívják, azonban Giulietta lánggra lobbantja. Hoffmann meséjében az utazó rajongó és Spikher párhuzamos tapasztalatokat szerez: mindkettejüket becsapja az imádott nő. Julie már nem viszonzozza az utazó rajongó szenvedélyét, férjhez ment a „póklábú tökfilkóhoz”, aki azt rikácsolja, hogy „Hova az ördögbe tűnt a feleségem?” (162). Az utazó rajongó szerelmének és költészetének Julie-val való előző életét megrontja a földi valóság – a művész számára annyira bántó – ördöge, a férj. Spikherről szóló álmában, az utazó rajongó a diabolikus *evilág*it a diabolikus *természetfölötti*be transzformálja: a férj Dapertuttóvá válik, Julie bájai pedig Giulietta pusztán érzéki vonzerejévé változnak át. Következésképpen, amikor az utazó rajongó újraformálja a Julie iránti szerelmét a Spikher–Giulietta-történetben, a szenvedély természetfölötti potenciálját tárja föl. Az utazó rajongó naiv hasonmásaként és tükörképeként Spikher elveszíti tükörképét és erkölcsös földi életét, miután behódol az érzéki szenvedélynek. Az idealista utazó rajongót az evilági realitás árulja el, míg a realista Spikher a boldog mindennapi létét veszíti el a természetfölöttivel szemben.

Gogol elbeszélésében a párhuzam *inverzió* által is létrejön: Piszckarev tragédiájának inverze Pirogov burleszkje. Piszckarev képtelen elviselni idealizmusa és a valóság közötti disszonanciát; Pirogovot, aki a természetfölötti semmiféle jelenlétének nincs tudatában, alaposan elpáholják a feldühödött németek, és a bosszúja tervezgetése során, két pirog kíséretében már el is felejtí szerelmi történetét. A *Szilveszteréji kalandok* olvasatán keresztül megfigyelhető, hogy Pirogov udvarlási, csábítási kísérletét *A Nyevszkij Proszpekt*ben ugyanaz a mindennapi valóság hiúsítja meg, amelyet Spikher elárul az ördög kedvéért – egy becsületes német asszony. Aki mellesleg a romantikus író realista inverzének, *Schiller*nek a felesége. A gogoli *Pirogov-szőke hölgy*–*Schiller*-háromszögnek megfelel a hoffmanni *Spikher–Giulietta–Dapertutto*-háromszög. A szőke már nem kevésbé ördögi csábító, mint Giulietta, de Pirogov története a következménynélküliség tragédiája: *A Nyevszkij Proszpekt* befejezésében a komikus lenullázás Hoffmann természetfölötti meséinek paródiája. Norman Ingham szerint Gogol azt mondja nekünk, hogy a romantikus vízió nem találkozik a hideg realitással, és a szerző a fantasztikus irodalmi konvenciókat parodizálja úgy, hogy az *ideális* teret enged ennek a valóságnak és nem fordítva (INGHAM 1974, 173). Jurij Mann azonban azt állítja, hogy bár az *ördögi* nincs jelen szó szerint, *litterálisan* *A Nyevszkij Proszpekt* című elbeszélésben, rejtett verbális nyomokban azonban mégis tetten érhető (МАНН 1988, 76). Ezek a nyomok koherens jelentéselemekké szerveződnek, amennyiben a *Szilveszteréji kalandok* szubtextusán keresztül szemléljük őket. Egyik ilyen elem a *tőr*. A Giulietta iránt őrült és lángoló szenvedélyt tápláló Erasmus féltékenységeiben megöli egyik riválisát: „Ebben a pillanatban *tőr* villant az olasz kezében, mire Erasmus dühösen torkon ragadta, földhöz vágta, erőteljesen tarkón rúgta, úgyhogy az olasz nemsokára hörögve ki is adta a lelkét” (182). Erasmus elhagyni kényszerül Itáliát, ami

jó alkalmat ad Giuliettának arra, hogy elkérje a tükörképét: „Még ezt a semmiséget is sajnálod tőlem?” (183). Dapertutto Erasmus rúgását dicséri: „– Az a rúgás a tarkóra! Mondhatom, igazi német alapossággal csinálta. – [...] szavai *tördöfés*ként hatoltak Erasmus szívébe” (184). Dapertutto a maradás lehetőségét kínálja föl Erasmusnak: „hátha van rá mód, hogy kicsavarjam azt a gyilkos *tört* üldözői kezéből” (184). A *tör* tehát Erasmus bűneinek jelévé válik, a gyilkosság és a házasságtörés, az ördögi csábításé, amely elcsalja Erasmust a családjától, és a házasságtörésbe sodorja.

Pirogov számára a *tör* hasonló célokat szolgál. Hogy bejuthasson Schiller házába, Pirogov sarkantyút rendel a bádogostól, majd újabb megbízással áll elő: „csináljon egy szép hüvelyt a *tör*ömnek” (GOGOL 1979, 57). Ahogyan az olasz fegyver idegen a német Spikhernek, Pirogovnak egy „kitűnő, *török tör*e” (57) van, azaz egy nem keresztény kultúra *ördögi* fegyvere. Ahogyan Pirogov házasságtörésre akarja rávenni Frau Schillert, tükörképe Erasmus hűtlenségének Frau Spikherrel szemben. Egy másik revelatív kapocs a két történet között az, ahogyan Gogol gondosan alkalmazza a *vörös* ruhák megjelentetését. Amikor a *Szilveszteréji kalandok*ban Erasmus ott hagyja azt az összejevetelt, amelynek során Giuliettával megismerkedett, furcsa alakkal találkozik, akinek „lángvörös mentéjén fényes acélgombok csillogtak” (HOFFMANN 2007, 179), és aki gúnyt űz Erasmus köpönyegéből. Ő dr. Dapertutto, magának az ördögnek az inkarnációja, aki Giuliettát fölhasználva csalja csapdába az emberek lelkét. A *Nyevszkij Prospekt*ben, amikor Pirogovnak végre sikerül kettesben maradnia a szőke hölgygel, Schiller és barátja, Hoffmann rajtakapják őket, amint Pirogov csókolgatja a nőt. Schiller így kiált fel: „Hoffmann barátom, én bizony német vagyok és nem ilyen disznó orosz. – Hoffmann igent bólintott. – Ó, nekem nem kellenek szarvak! Ragadd galléron, Hoffmann barátom, én nem akarok hozzányúlni! – folytatta erősen hadonászva, miközben arca pontosan olyan lett, mint mellényének vérvörös posztója” (GOGOL 1979, 58). Gogol a Hoffmann és Schiller nevet a német cipész-, illetve bádogosmesterre alkalmazza, de nem azért, hogy gúnyt űzzön a németekből. A német kultúra kettősségét orosz szemszögből már Puskin a *Pikk dámában* megragadja: egyfelől pragmatikus és módszeres, másfelől pedig idealista, fantasztikus és szupranaturalista. Gogol megjátssza ezt a kettősséget Pirogov világának illusztrálására. Ahogyan Hoffmann bemutatja Spikher történetének elején a fiatal német társaságot olasz barátnőikkel, ugyanúgy Gogol is részletesen leírja Pirogov társaságát a hadnagy kalandjának bevezetéseképpen: „Máskülönben művelt és jól nevelt embereknek számítanak; szeretnek irodalomról csevegni, magasztalják Bulgarint, Puskind, [...] majd végre elérik azt, hogy feleségül vehetik valami gazdag kereskedő lányát” (53).

A *Szilveszteréji kalandok*ban Spikher nem ismeri föl az ördögöt Dapertuttóban, mert olasz nyelvtudás híján nem érti meg nevének jelentését: 'mindenütt'. A *Nyevszkij Prospekt*ben Gogol ördögét az orosz Pirogov elől a német nevek, Schiller és Hoffmann rejtik el. A narrátor – Pirogov szellemi köreit szem előtt tartva – ragaszkodik a német mesteremberek jelentőségének hangsúlyozásához a romantikus írókkal szemben: „No, nem az a Schiller, aki a *Tell Vilmost* meg a *Harmincéves*

háború történetét írta, de azért egy eléggé ismert Schiller: a Mescsanszkaja utcai bádogos. [...] Persze nem az író Hoffmann, hanem az Oficerszkaja utcai kitűnő csizmadia” (54). A tiszt bukását a két német mesterember, Schiller és Hoffmann idézi elő, akikhez az olyan diabolikus elemek társulnak, mint Schiller vérvörös mellénye vagy az „Ördög vigye!” frázis. Ennek a társításnak az elfedése analóg a német romantikus irodalomnak a mesteremberek nevével való elmaszkírozásával. Péterváron az idealista költészet és próza ezen mestereit értékelik, míg Gogol történetében ezek a nevek kézműves mesterségeket, csizmák és számovárok készítésére utalnak.

Vinogradov rámutat, hogy Piszcarev álma, melynek során szerelmét a bálban látja, Thomas de Quincey *Egy ópiumevő vallomásai* című művén alapul (Виноградов 1976, 48–51; GORLIN 1933, 56), de a barna prostituált alakja aligha származik Quincey elbeszéléséből vagy Jules Janin *L'Ane mort et la femme guillotine* című művéből. A korszak angol vagy francia szerzőinek örömlányai⁵ nem válnak idolká, szerelem, rajongás és művészet ihlető gyűjtőpontjaivá, mint Hoffmann és – számos kutató szerint Hoffmann nyomán – Gogol esetében. Azonban a *Szilveszteréji kalandok* szubtextusa egy egészen eltérő megoldást kínál *A Nyevszkij Proszpekt* értelmezéséhez. Pirogov története nem a romantika cáfolata, hanem annak megerősítése. A reális-ideális oppozíciót nem ássa alá Pirogov triviális meseje. Beszűkült, kisszerű hivatalnoki világa nem komikusabb, mint Paulmann aligazgatóé vagy a fülbevalókat megszállottan szerető lányáé, Veronikáé Hoffmann *Az arany virágcserep* című elbeszélésében. Anselmus visszautasítja az ő világukat, hogy a kígyó-menyasszonyával, Serpentinával való spirituális világot válassza, ami Hoffmann-nak, az írónak az idealizmusát erősíti meg. Pirogovot Hoffmann, a cipész veri fejbe. Gogol az író idealizmusának értékéhez ragaszkodik a két Hoffmann, a cipész és az író egymás mellé helyezésével, illetve azzal, ahogyan az író képzele hiányzik Pirogov világából. Így születik meg az „Ördög vigye, Hoffmann barátom!” felkiáltás, de Pirogov ugyanúgy gyanútlan marad az ördög jelenlétével szemben, mint ahogyan Erasmus Spikher is, akit szintén elvisz az ördög. Merezhkovszkij szerint Gogol volt az első, aki a láthatatlan gonoszt ismeri fel, de nem a tragédiában, hanem éppen a tragikum hiányában (MEREZHKOVSZKIJ 1974). *A Nyevszkij Proszpekt* ezt az olvasatot erősíti meg a záró bekezdésben, ami Piszcarev és Pirogov kalandjainak epilógusát alkotja. Ez a befejezés a *Szilveszteréji kalandok* struktúráját követi, amelyben Hoffmann az *Utazó rajongó utóiratába* írja bele az epilógust: „Ó, Julie... Giulietta... égi tünemény... ördögi némbor...” (HOFFMANN 2007, 194); az utazó rajongó így medítál és foglalja össze a történetpárokat, az isteni és az ördögi harcát, ami a hasonmás-történetekben zajlik le. A „sötét hatalom” megtéveszti az utazó rajongót, aki az ördögi Giuliettát véli felfedezni a *jóságos* Julie-ban. A történet egésze nem más, mint az utazó rajongó naplója, amelyben

⁵ Pl. Regnier-Destourbet *Louisa, ou les malheurs d'une fille de joie* (TIBERGE 1865).

⁶ Vö. A diabolikus a mindennapokban mint elfogadott olvasata a *Pétervári elbeszéléseknek*: HOLQUIST 1987, 352–362.

leírja azt a konfliktust, amely a sötét erőknek áldozatul eső fantáziája és racionalisvalóság-értése között feszül. Gogol elbeszélője is visszalép, és azt a tanulságot vonja le, hogy a Nyevszkij Proszpektben minden hamis, a Nyevszkij Proszpekt „folyton hazudik” (GOGOL 1979, 59), valamint egymás után kétszer is végrehajtja az invokációt Isten felé, védelemért kiáltva, mivel a Nyevszkijen az ördög „maga gyújt lámpásokat, csak azért, hogy mindent hamis formájában mutasson meg” (60): „De az isten mentsen meg benneteket attól, hogy a hölgyek kalapja alá kacsintsatok. [...] Minél messzebb, az isten szerelméért, csak minél messzebb a lámpásoktól!” (60). Piszkarev és Pirogov kalandjai rámutatnak, hogy éppen a nők azok, akiket az ördög hamis színben tüntet fel, ugyanúgy, ahogyan Dapertutto Giuliettát használja föl arra, hogy csapdába csalja Erasmus lelkét. Mindez meglehetősen messze van attól a – realizmus felé történő – elmozdulástól, amelyet a kritikusok azonosítani vélnek *A Nyevszkij Proszpekt* kapcsán. A kísérteties befejezés arra mutat rá, hogy Gogol nem Hoffmann fantasztikus meséitől fordul el annak érdekében, hogy a mindennapok realizmusát jelenítse meg írásmódjában, hanem annál inkább ragaszkodik a *titokzatoshoz*, amelyet isten és ördög folytonos küzdelmében kódol. Gogol történetét Hoffmann szubtextusán keresztül olvasva felfedezhető a kapcsolat Pirogov komikus burleszkje és a lámpásokat meggyújtó ördög között. Azonban míg Hoffmann az utazó rajongó vallomásával fejezi be elbeszélését, miszerint Giulietta meséje a képzelet szüleménye, amit „a sötét, idegen hatalom” ihletett, addig Gogol kifordítja ezt a befejezést és a kozmikus terror hirtelen jelzésével zárja a novellát. Gogol ördöge nem tűnik el Pirogov történetének komikus végkifejletében, hanem épp ellenkezőleg, továbbra is folyamatosan jelen marad a Nyevszkij Proszpektben. Ez a befejezés nem a finálé motivációvesztett, szomorú akkordja, ahogyan ezt Jurij Mann állítja (МАНН 1988, 23); a *Szilveszteréji kalandok* természetfölötti fényében a *Nyevszkij Proszpekt* valóban a *mindennapi fantasztikumot* mutatja meg, de nem Janinét, hanem Hoffmannét – a hangsúllyal a fantasztikumon.

Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- Н. В. ГОГОЛЬ (1938–1952), *Полное собрание сочинений*, Т. I–XIV, Москва, Изд-во АН СССР.
- Nyikolaj Vasziljevics GOGOL (1979), *A Nyevszkij Proszpekt*, ford. MAKAI Imre, in *Az örült naplója. A Nyevszkij Proszpekt. Két elbeszélés*, Budapest, Magyar Helikon, 38–60.
- N. V. GOGOL (1985), *The Complete Tales of Nikolai Gogol*, 2 vols., ed. Leonard J. KENT, Chicago, Vol. 1, 207–238.
- Michael GORLIN (1933), *N. V. Gogol und E. T. A. Hoffmann*, Leipzig.
- E. T. A. HOFFMANN (1967), *A New Year's Eve Adventure*, in *The Best Tales of Hoffmann*, ed. E. F. BLEILER, New York, 104–129.
- E. T. A. HOFFMANN (2007), *Szilveszteréji kalandok*, in *Fantáziadarabok Callot módjában*, 2., Budapest, Cartaphilus, 155–194.

- Michael J. HOLQUIST (1987), The Devil in Mufti: the Marchenwelt in Gogol's Short Stories, *PMLA*, 82(October 1987).
- Norman W. INGHAM (1974), *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*, Wurzburg.
- Ю. МАНН (1988), *Поэтика Гоголя*, Москва.
- Dmitri MEREZHKOVSKY (1974), *Gogol and the Devil (1911)*, in Robert A. MAGUIRE (ed.), *Gogol from the Twentieth Century*, Princeton, 55–102.
- Alain MONTANDON (1976), Une source peu connue de la Perspective Nevsky de Gogol, *Revue de littérature comparée*, 50(1976), no. 3, 291–295.
- Charles E. PASSAGE (1963), *The Russian Hoffmannists*, The Hague.
- С. РОДЗЕВИЧ (1917), *К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30–40 гг. в нашей литературе)*, in *Русский филологический вестник*, т. LXXVII, No. 1–2, отд. I, стр. 194–237.
- Ad. STENDER-PETERSEN (1922), Gogol und die deutsche Romantik, *Euphorion*, XXIV, 628–653.
- Abbe TIBERGE (pseud. Regnier-Destourbet) (1865) [1830], *Louisa, ou les malheurs d'une fille de joie*, Paris.
- В. В. ВИНОГРАДОВ (1976), *Эволюция русского натурализма*, in *Избранные труды: поэтика русской литературы*, Москва, 45–100.

FARKAS JENŐ

Az elkel(l)etlenedés avagy a keletiség-irodalom kérdései
Nancy Huston, Molnár Katalin, Dumitru Țepeneag

„Nem tartozom sem a román, sem a francia irodalomhoz:
szabad vagyok.”
(Dumitru Țepeneag)

„Elkel(l)etlenedni annyi, mint elveszíteni a *keletet*. Elveszíteni északot annyi, mint elfelejteni a közlésre szánt mondanivalót” – így kezdődik Nancy Huston *Nord perdu* (Elvesztett észak) című regénye. A nyelvi kifejezésen túl úgy tetszik, Kelet vagy a Nagy Észak elvesztése ugyanaz a megrázkódtatás az író számára, mivel nem csupán megcsonkítva, hanem bűnösként is keveredik ki belőle. Megcsonkítva, hiszen elveszíti gyerekkorát és nyelvét, büntudattal telve, hiszen a közös-ség elhagyásának büntudata soha nem hagyja békén azt, aki más nyelven és más helyen kezd írni. A kétnyelvű emigránsok Nancy Huston (angol-francia), Molnár Katalin (magyar-francia) és Dumitru Țepeneag (román-francia) regényei következőképpen hangsúlyozottan önéletrajzi jellegűek.

Dumitru Țepeneag és Nancy Huston 1973-ban érkezett Franciaországba, Molnár Katalin 1979-ben. Molnár Katalin és Țepeneag Európa keleti feléből származik (Magyarországról, illetve Romániából), Nancy Huston pedig Calgaryból (Kanadából). Țepeneag Romániában a rendszernek mondhatni egyedülállóan valamelyest szembeszegülő „esztétikai onirizmus” avantgárd tapasztalata után telepedett le Franciaországban. Párizsban a *Magyar Műhely* tagjaival, a nyomdász-író Nagy Pállal és Papp Tiborral került kapcsolatba, akik 1956 után hagyták el Magyarországot, s hamarosan a francia avantgárd tagjaivá lettek. Molnár ennek a két írónak „formalista kísérleteit” folytatja. A keletiek és a kanadai közötti különbség abban áll, hogy míg Țepeneagot kiutasították szülőhazájából, Molnár Katalin pedig végleg maga mögött hagyta a szocialista lágerországot, tehát mondhatni, egyfajta erőszak miatt cselekedtek így, addig Nancy Hustonra kicsit másfajta politikai közhangulat, az 1968-as mozgalom hatott, melynek maga is résztvevője volt az Államokban, valamint Roland Barthes, akit egyetemistaként hallgatott. Kevéssel Barthes halála után kezdett írni (HUSTON 1999, 50). Huston önként vállalt politikai felfogásból változtat addigi életén. A bolgár Tzvetan Todorov feleségéként is, az emigráns lét jellegzetességeinek minden formáját megtestesíti.

A kanadai, a magyar és a román íróra tehát döntő szellemi hatást 1968, a textualizmus, az „írás nullfoka” (Barthes), „az írás és a különbség” (*écriture et différence*, DERRIDA 1967) és a strukturalizmus gyakorolt. Dumitru Țepeneag és Molnár

Katalin később is a textualista avantgárd égisze alatt alkotott, s mindkettejük munkáit a párizsi P. O. L. adta ki; Nancy Huston viszont felszabadult az irányzat nyomása alól. Molnár Katalin William Faulknerrel, Kurt Schwittersről, Sigmund Freudról, Louis-Ferdinand Céline-ről, Raymond Queneau-ról, a Párizsban élő román szürrealista Gherasim Lucáról és Kassák Lajosról beszél regényeiben: „oly sok minden közvetlenül tőlük származik ebben az elbeszélésben, elloptuk, lemásoltuk, mindenki megnyugodhat ebben” – írja *Lamour Dieu* (Azistenszerelem) című regényében (MOLNÁR 1999, 121–122).

A szöveg működését demonstrálandó a három emigráns író egy-egy regényét választottuk: Dumitru Țepeneag *Le mot sablier* (1984), Kité Moi (szó szerint: El Hagyt Magam), alias Molnár Katalin *Lamour Dieu* (1999) és Nancy Huston *Nord perdu* (1999). Mindenekelőtt a *keletiség-irodalom* fogalmát kell meghatároznunk. Ha van *négritude-irodalom* (négerség-irodalom), úgy feltehetőleg létezik *estitude-irodalom* (keletiség-irodalom) is. A kifejezés az emigráns író lényegi vonásait hivatott jelölni, azét, aki Kelet felől érkezik, és azét, aki hasonlít hozzá.

Íme, az emigráns író négy alapvető ismérve:

- a) tétovázás és kétértelműség;
- b) a két nyelv és a két kultúra közti tér keresése;
- c) szembeszegülés az irodalmi szabályokkal;
- d) az emigráns komplexusai és szabadságvágya.

a) A tétovázás egyike a Dumitru Țepeneag-mű legfontosabb témáinak. Már első, *Arpiëges* (*A hiábavalóság futamai*) című regényétől az *Hôtel Europa* (*Európa Szálló*) regényig a *szökés, megfutamodás* vagy inkább a menekülés művészete válik írásainak tárgyává. Szerző és szereplői *előremenekülése* ez, végtelen futam, mely korzakokon, életeken, történeteken, szerelmeken és neveken át táplálja a tétovázást. Ez a Țepeneagnál mindenütt jelenvaló bizonytalanság fejezi ki azt a *tüntető kétértelműséget*, amelyről a szótáríró Paul Robert, a *Mot sablier* (Homokóra-szó) egyik szereplője beszél. Ez már az általa megfogalmazott *esztétikai onirizmus* kulcsfogalma. Francia regényeinek borítóján Țepeneag Ed Pastenague-gá változik, ami a kétértelműség újabb forrása. Később ő is fejest ugrik a politikába: Romániában maradt barátainak védelmében Ligát alapít, például Paul Goma ezen keresztül szabadulhatott ki Romániából. A politikai tevékenység eredménye az lett, hogy maga a diktátor fosztotta meg Țepeneagot román állampolgárságától. De a francia állampolgárságot is csupán jó néhány évvel később kapta meg, azért, mert az ügyet vizsgáló francia „szakértőt” a románok egyszerűen megvesztegették.

A *Lamour Dieu* című regényt Kité Moi jegyzi. A név Molnár Katalin álneve, aki egy éven át tartó szerelmi történetét fejt ki – élete férfiya hagyta el –, s azt az írás végső határaiig feszíti. A jelentésbeli és nyelvi bizonytalanság válik fokról fokra egyre nyilvánvalóbbá a regényben: „Le début, c’était la phrase »avék toi je veû sa é je ke sa«, mais dérapé, donc, ce n’est plus le début alors que pour nous ça reste le début” (Elején így szólt a mondat »velet láttammek s csak ezem van«, de kisiklott minden, tehát többé már nem a kezdet, bár számunkra ez marad kezdetnek”

(MOLNÁR 1999, 55). A tétovázást ily módon erőszakosan és tudatosan műveli: „Nem tudni még, hogyan lesz elmesélve ez a történet maguknak, ám tudjuk azt, mi nem ellensúlyozunk végleges mondatokat, egyiket a másik után. Nem. Mi elkezdünk elhelyezni, majd elveszünk belőlük, hozzátoldunk, behelyettesítünk, át-helyezünk és a többi” (8).

Az angol származású kanadai Nancy Houston két név közt találja magát: Houston-Huston. Az *o* magánhangzó elvesztése Franciaországban nem jelentőség híján való. Ez a két családnév minden bibliográfiájában föllelhető. Bizonyára nem hiba. A keleti emigránsok módján szenved attól, hogy otthagyta szülőföldjét: „Az én hazám Észak volt, a nagy Észak, az igaz, erős és szabad észak. Elárultam és elvesztettem” (HUSTON 1999, 15). Ez a gondolat tér vissza rögeszmésen a regényben, melyben magát a „Nagy Észak árulójának” nevezi (84). Noha gyerekei franciák, ő nem tekinti magát annak, mert az angol, amely gyermekkorát meghatározta, túlságosan is terhes, bár a szerző kapcsolatai Kanadával idővel halványulnak. Azért semmi nem pótolja a gyerekkort, a Calgaryban átélt varázsos éveket.

b) Mindhárom szerző anyanyelvén is, franciául is publikált. Következésképpen a fordítás, az egyik nyelvről a másikra való áttérés, a „szöveg-homokóra” problémái különös módon foglalkoztatják mindhármukat. A bujdosó tehát megátalkodottan lát hozzá a két nyelv közötti, a két kultúra közötti tér kiválásához. Ez az ő részrehajlásának területe. Sem szótárak, sem korrektorok, sem kiadók nem érthetik meg e regényeket teljes mértékben. Nancy Huston azt állítja: „A szótárak összezavarnak bennünket, a nyelvköziség rettenetes masszájába taszítanak, oda, ahol a szavak nem jelentenek, ahol nem akarnak jelenteni, ahol elkezdene jelenteni valamit, és végül egészen mást jelentenek” (HUSTON 1999, 13). Nancy Huston szerint a nyelv kifinomult mechanizmus, mivel sajátos *world view*-st képvisel, s a világ megértésének különféle módozatait kínálja föl. Minden nyelvnek van mindig lefordíthatatlan, titkos és a neofita számára áthatolhatatlan oldala. Egyedül a tökéletes kétnyelvű birtokolja a titkot. Lám, így nyer egészen különleges jelentőséget a nyelvközöttség a kétnyelvű számára. Nancy Huston így vall a *Nord perdu* oldalain: „Az idegen – mondhatnánk – az, aki alkalmazkodik. Mármost az alkalmazkodás állandó vágya végletekig fokozott nyelvi tudatot gerjeszt lelkében, amely az írásra nézve talán kedvező” (44). Dumitru Țepeneag esetében a szöveg „tudós mechanizmussá” lesz, a szerző pedig „a szótár hét kötetén lelkiismeretesen trónoló írónaként” határozza meg önmagát. Molnár Katalin regényében a szótár (a *Petit Robert*) az *Új Kis Camembert*, „a transcia nyelv ábécé szerinti etanológiai szótára avagy *Transcia nyelvtan, a Transcia Akadémija díjazta mű* (ISBN 2.01.018258.8)” (MOLNÁR 1999, 122), amely a regényíró fontos eszköze. A *Le mot sablier* és a *Lamour Dieu* című művekben a könyvkiadó P. O. L. (Paul Otchakovski-Laurens) határozottan szereplő-tulajdonos, ő az, aki elfogadja vagy visszadobja a kéziratot.

Ebben az értelemben a legékeesszólóbb példa kétségtávol Dumitru Țepeneag *Le mot sablier* című könyve. Igen szokatlan tapasztalatról van szó: a regény a gyermekkor nyelvén indul, mely lassanként meghátrál a francia előtt, s a regény végére teljesen visszaszorul. Igen magas színvonalú bizottság előtt (könyvkiadó,

könyvtáros, szótáríró, fordító, valamint az őket körülvevők), az olvasó szeme láttára ölt alakot a szöveg, ingadozva halad előre, de lassanként megerősödik. Míg a bizottság mindennap összeül megvitatni a létrejövő könyvet, a szerző „Berlinben tartózkodik, és sakkozik”. A sakk kettős jelentése a franciában a sakkban tartás, a vereség gondolatát is jelzi. Mi volna hát a szerző, ha nem légtornász, akinek egy szép napon végül le kell mondania a hálóról? „Ily módon két nyelv közül végül a francia írást választottam” (ȚEPENEAG 1984, 12, 63) – mondja többször is a regényben a szerző. A homokóra az átmenet metaforájává alakul. „A könyv jelképe tehát a homokóra. Ez pedig visszhangos szerkezetet igényelne, azaz, hogy megtaláljuk az összes homokszemet (témát, epikai elemeket, szereplőket stb.), melyek csöndesen folydogálnak lefelé a felső tartályból az alsóba” (102). A felső tartály a román, az alsó a francia. Jobban megértendő a szövegszerű homokórát, meg kell említenünk, Dumitru Țepeneag kivándorlása után románul írt, szövegeit pedig Alain Paruit fordította franciára (például a Flammarion kiadónál megjelent *Exercices d'attente*, *Les nocés nécessaires* műveket). 1984-ben közölte franciára váltó regényét, majd két, immár franciául írott művet (*Pigeon vole* [Galamb száll], *Roman de gare* [Állomás-regény]). 1990 után azonban visszatér a román nyelvhez, és egy fontos trilógiát publikál, így hát a szöveg-homokóra újból megfordul.

A *Le mot sablier* (1984) című regény úgy működik, akár a románról franciára való hosszú átmenet írásos tere. A román szöveg tele van szórvan francia kifejezésekkel, és a végén a szöveg teljesen franciává lesz. „Az antikva betűvel szedett szöveget románból fordította Alain Paruit” (10) – íme egy kis megjegyzés az első oldalak egyikéről –, „és minden, ami dőlt betűvel szedett, az a szerző francia nyelvű szövege”.

Nancy Huston esetében végleges a homokóra pergése. Minden átmenet visszafordíthatatlannak bizonyul. Mióta elhagyta az ő „Nagy Északját”, lassanként eltávolodott tőle, és nem csupán szüleitől és barátaitól, de a nyelvtől is. Ez a végleges szakadás. Mikor egy ízben, tikkadtan a *szabad és ágrólszakadt* mondatok alkotásától, anyanyelvéhez akar visszanyúlni, rájön, az angol nyelv megbüntette. A francia lerombolta angoljának birtoklását: „Túlságosan soká hagytam magára anyám nyelvét” (HUSTON 1999, 51).

Dumitru Țepeneag szövegstratégiájának értelmében a regényről folytatott (a regényben „elméleti diskurzusnak” nevezett) párbeszéd az olvasó szeme láttára bontakozik ki. A zsúrit a fordító, Alain alkotja, aki nem más, mint Țepeneag regényeinek valóságos fordítója, a Párizsban élő Alain Paruit; továbbá Paul (vagy POL), azaz Paul Otchakovski-Laurens, a P. O. L. kiadó igazgatója; Robert úr, azaz Paul Robert, a szótárszerző, és Anne Faure, a könyvtáros. Alainre hárul a regény olvasásának feladata, a résztvevők bírálatai pedig a cselekményt mozdítják előre. Valamiféle visszfényjáték szemtanúi vagyunk: a cselekmény az a fénynyaláb, amely a prizmán áthatol, hogy könnyebben kitalálhassuk és fölbonthassuk, milyen szállakon fut a regény. Egy olyan torz regénybeli valóság folyamatos szöveggé alakításának utórezgésében veszünk részt, melyet a szereplő-tanúknak (a kerekasztal résztvevőinek, Anne-nak, Paulnak, Robert-nek és Alainnek), illetve a bisztró állandó vendégeinek a segítségével próbálunk újraalkotni, akik maguk is résztvevői

ennek az „elméleti vitának” egy olyan szerző regényéről, aki másutt van. „A legeszementebb dolog – így a francia-román regényíró –, hogy a szövegnek tautológia érzését kell keltenie [...] a már említett visszhangstruktúra kifejezésével élve. Innentől kezdve csak az jár a fejünkben, akármit is teszünk, arra vagyunk ítélve, hogy egész életünkben egyetlen és ráadásul befejezhetetlen palimpszesztusról gondoskodjunk” (TEPENEAG 1984, 87).

A két nyelv és a két kultúra köztes terét át- meg átszövik a *fantazmagóriák*, előzetes tapasztalatok és rögeszmék népesítik be. Mindhárom szerzőnk regényeiben román (Țepeneag), magyar (Molnár Katalin) és kanadai (Nancy Huston) történetek hemzsegnék. Lehetetlen eltávolítani azokat, mivel az író, még ha nyelvet és hazát cserél is, rögeszméi karmaiban tartják.

A *Le mot sablier* elejétől a végéig „az ezeknek a fantazmagóriáknak megfelelő struktúrát” kutatja (ȚEPENEAG 1984, 102). „Írómasos kalandjával” szeretne megszabadulni az őt zavaró „fantazmaszerű ballaszttól”. Hogy franciául írhasson, el kell távolítania az útból ezeket a „rémeket, lárvákat” (12), gyanússá válik feltörve „a francia nyelv számomra új földjét, melyből exhumálom a más földből származó képek holttesteit” (13). A történetek reminiscenciái, a „fantazmák” képektől benépesült „színháza” leselkedik a szerzőre. A *Le mot sablier* című regényben ezek a *kísértetek*: a regény egész cselekménye során a parton rohanó katona, Domnica/Domenica asszony, Georges (George, Georg, Gigi, Gica), a férj vagy a katona vagy George anyja, a vita résztvevői vagy maga a Berlinben föllelhető szerző. Ez az egész alakulat „hipochondriás és félálombeli szövegben” lesz színes kavalkáddá Paul Robert szerint (92). A fantazmagória a Țepeneag-regények tárgya:

mi is van hát
kísértetek
fantazmagóriák
kísértetek vagy kantazmagóriák? (35.)

– teszi föl a kérdést a hosszúra nyúlt vajúdás útján „románul” megfogant fantazmagóriáktól szabadulni vágyó elbeszélő, hogy végül „franciára” válthasson (101). Célja, hogy „megfelelő struktúrára leljen e fantazmagóriák számára, melyek a papíron szöttek szárba”.

Meg kell tehát magyaráznom az olvasónak, hogy nem tudtam fékeveszetten elkalandozni olyan írásban, melynek anyagiságát az a nyelv alkotja, amelyhez elég későn érkeztem (ha ugyan nincs már túl késő) és egyre több látomást vonszoltam magam mögött, fantazmagóriák egész színházát avagy inkább e színház kelléktárát? (22.)

Ilyen értelemben tér vissza a fantazmagória motívuma a *Nord perdu* című regényben, hiszen a hontalan mindig gyermekkorának marad alávetve a képzelet síkján. Nancy Huston szavaival a befogadó országban „elhallgatjátok, amit az elárult or-

szágban tettetek, elhallgatjátok, amit tesztek” (HUSTON 1999, 20–21). *Létezésnek* a mindennapok összetettségét, a megtanult és betanult kódokat, a politikai és kulturális utalások rendszerét, a konyhát, zenét, modorokat, szokásokat, zsargont, a Történelmet nevezi. Nancy Huston arra kérdez, kik is vagyunk, ha gondolataink, fantazmagóriáink, létfelviselkedéseink, sőt véleményeink sem azonosak egyik és másik nyelvben? Bénító kérdés. Majd arról vall, „rendre gondolkodik, ír, fantáziál és sír a két nyelven, de néha a kettő elképesztő keverékében is” (60).

Freud a fantazmagóriák és a fantáziálás forrásait elemezve „nappali álmokról” beszél. Határozottan állítja, a boldog ember soha nem fantáziál; utóbbi a ki nem elégtel ember sajátossága. A kielégítetlen vágyak a fantáziák mozgatórugói, és minden egyes fantázia vágykielégítés, az elégtelen valóság korrekciója (S. Freud). Derrida szerint az írás metaforája Freud esetében ahhoz a fájdalomhoz kötődik, amely különösen gazdag utakat tör maga előtt, a kitaposott út járt út, az út megszakad, megtörik, eltörik, utat tör. Freud és Derrida nyomán tehát az elképesztés, a különbözőség ténye, azaz a *különbség* alkotja a pszichikai mechanizmus alapját, s ezért nem jelenvaló (*in praesentia*) soha az értelem (*sens*), hanem mindig előzetes vagy utólagos jelentésekre utal. „A nyomalkotás mindezen különbségei újraértelmezhetőek a különbség mozzanataiként” (DERRIDA 1967, 300). Elemzésünk szempontjából megvilágító erejű az, amire Freud a *das Phantasieren* szóból (mely inkább fantáziateremtést jelent) következtet. Az irodalomalkotó – mondja Freud 1908-ban – képessé tesz bennünket arra, hogy ezentúl saját fantáziáinkat büntudat és szegény nélkül élvezhessük. Végző soron ezt teszi velünk Tépeneag íráskalandja, melyet szöveg-homokórájával nekünk fölkinál.

Tépeneaggal együtt, „a francia nyelv előszobájában” tartózkodunk, ahol „be- gyűjtött fantáziáitól senki nem menekülhet”. Az elbeszélő önmagát faggatja:

kell-e nekem pillanatnyilag tovább is románul írnom, hogy végre megszabadulhassak ettől a fantazmaszerű ballaszttól, vagy inkább gyanús volna feltörni a francia nyelv számomra új földjét, melyből exhumálnám a más földből származó képek holttesteit (TÉPENEAG 1984, 10–12).

Ezért van hát minden író arra ítélve, hogy egész életén át egyetlen és ráadásul befejezhetetlen szöveghalmazon, úgynevezett *palimpszeszten* munkálkodjék (lásd fennebb)? A szerző fordításról alkotott elméleteit is a regény fő témái közé emeli. 1977-ben azt állította, szövegeket, *alapszöveget*, *pre-textust* szállít a fordító számára. Le kellett tehát fektetnie a

szavakat a papírra, melyek csak arra szolgáltak, hogy más szavakat fektessenek le, hogy ajtót nyissanak a francia szavak számára; ajtónálló, alázatos és véges szavakat, arra ítélteket, hogy a legteljesebb névtelenségben maradjanak, a fiók mélyére elásva. Az írás művelete halálra váltássá változott. Szavaimnak meg kellett halniuk, hogy életben maradhassak én, a *scriptor* mint szerző. (*Nouvelles littéraires*, 1977).

Ennek a tapasztalatnak a birtokában látott hozzá Tépeneag franciául írni. A fordítás a szerző bolyongása két nyelv között. Szerinte a fordítás „anyagilag megöli a szöveget, és a borítón félrevezetést hirdet: a Szerzőt”.

c) Elutasítva eredeti nyelvét, az író azt hiszi, megmenekülhet a hontalan sorstól. Ez a „boldogtalan elutasítás”, melyről Freud és Derrida beszél, különösen hangsúlyos a hontalan íróknál, és sokuknál talán éppen ez a lázadás és a tagadás lélektani alapja (Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Emile Cioran, Isidore Isou, hogy csupán a román származású francia írókat említsem), azoké, akik ily módon merülnek bele a francia irodalomba és az írás eredetét kutatva válnak el a nyelvtől. Céljuk, hogy megerősokoljanak minden szöveget, szabályt, szókincset, hogy mindent újraalkothassanak, megújíthassanak. Nancy Huston az idegen zaklatott öntudatának fontosságát hangsúlyozza:

Az idegen, mondhatnánk, az, aki alkalmazkodik. Márpedig az alkalmazkodás örökös szükséglete, mely benne a nyelv túlfokozott öntudatát gerjeszti, válhat az írás végletes sajátosságává. (HUSTON 1999, 44.)

Elismeri, számára könnyebb, mint a honiak számára áthágni és megszegni a francia nyelv normáit és elvárásait. Mindez Molnár Katalin esetében a francia nyelv szemantikai és fonetikai rémálmává lesz. A regény szövegek összeszerelése. 1996-ban *Quant à je (Kantaje)* (Mi engem illet) címmel megjelent regényét „adalékanyag”-nak nevezi, mondatokból, melyeket helyel-közzel a műveletlen hontalanok beszélt nyelvének fonetikai átírásával kínál: „Tehát igazából’ mik megállunk mind minnyá, s a kezdés előreláthatólagosan kábé fél óra múva lessz, s osztán még meglássuk, mindenesetre értesítettünk tikteket” (MOLNÁR 1999, 8). Szívesen él elrontott mondatokkal, nála a hiba az írás stratégiájának alkotóelemévé válik. *Quant à je (Kantaje)* című könyvében az átírás tényéről beszél, arról, hogyan lehet odaát, a hegy túloldalán írni, másvalamit tenni valamivel, ami már létezik, beültetni valamely szöveget valamely más nyelvbe, más alakban, más struktúrában, hibából erényt kovácsolni, és pont fordítva... (17). A *Lamour Dieu* regény Karamba laminoir szereplője azért büszke a regény szerzőjére, mert az megveszekedetten a francia nyelv szívébe akar hatolni. Akár elefánt a porcelánboltban (MOLNÁR 1999, 99). Tépeneaghoz hasonlóan a magyar származású írónő szét akarja zúzni a kanonizált irodalom alapjait. Azaz föl akarja fedezni, ami előle a köznyelv manipulálásába rejtve van. A *Lamour Dieu* című műben a szerző irodalmi diskurzusa teremti meg saját szemiotikai és referenciális rendszerét. Áthágja és megszegi a nyelvi kódokat és szabályokat, miközben újraalkotja jelentett és jelentő viszonyát. Láttuk: mindent „a hegy másik oldaláról” lát. Új kódokat talál a „nap” szóra például: szöveggörnyezettől függően van „táncnap”, „nyugalomnap”, „végrenap”, „pocsékságnap”, „keménynap”, „gyásznap” – egy szóban, ami a francia nyelv esetében a jelentett kiterjesztése. Franciaország Tranciaország, a francia pedig trancia

lesz a regényben, Párizs Paradicsom, Budapest Annapeszt(us), Magyarország pedig Molnária stb. Így alkot sajátos szemiotikai rendszert. Hogy megérthessük, gyakran kell visszalapoznunk a szövegben. Így kezdődik a könyv:

Olvasók! Jó napot, tájékoztatjuk Önöket, hogy az elbeszélés egy történetet tartalmaz (egyet), mely a 14. táncnapon kezdődik, mikor mindenki visszajött a 45-ös évből 20 órára Aszerelem (Azistenszerelem) által választott kapuhoz és a 21.-i gyásznapon fejeződik be a 46-os év tűzoltóbálján 14 órakor 15-kor a talafonban (a telefon szót talafonnal helyettesítettük). (MOLNÁR 1999, 7.)

Az idő és a tér jegyeinek újraalkotása arra szolgál, hogy a szövegnek nagyobb önállóságot biztosítson. Ez a teremtett világmindenség lételméleti akar lenni: a magánélet, a család, a gyerekek, régi barátok, mind valóságosak, de az elbeszélésben kisé átírt neveken szerepelnek. Például Molnár Katalin régi barátja, a főntebb már említett párizsi Nagy Pál Sainpaul Legrand-ná (Nagy Szentpál) lesz (29). Amikor Balzacról esik szó, a szerző születésének és halálának idejét így jelzi: „K. M. e. 100–K. M. e. 49” (16). A regény tulajdonképpen egy egyéves szerelem története, s a kapcsolat háromhetes szövegbeli kifejtése. A nő: „Elhagyott Engem. Molnária és euroszöke”. A férfi: „Azistenszerelem, Olifrikai és feketeéj”. A tulajdonnévből képzett Molnária („Molnároise”) a magyart jelöli, az euroszöke az európaíra utal. Az „Olifrikai” afrikait, a feketeéj a fekete bőrt hivatott jelölni. A szerző hasonló utalásos rendszerrel élt már két előző könyvében is: *poèmesIncorrects et chants Transcrits*, 1995; *Quant à je (Kantaje)*, 1996. Számos szót másokkal helyettesít, mindenekelőtt azokat, melyek a szexualitásra utalnak. „Egy olifrikai jó’ dug, de mikó’ pénzrő’ van szó, nem az ő asztala.” A ramadán „privátdánná” lesz, a kielégülés hiánya miatt. Azistenszerelem „jó dugó”, az óvszer „karószer” (MOLNÁR 1999, 53). Ami teljes mértékben szokatlan viszont, hogy a francia szavakat fonetikusán átírja a műveletlen beszélt nyelv kiejtési szabályai szerint, valamint az, hogy a francia mondat gyakorta a magyar nyelv logikájának és szórendjének megfelelően alakul. Ehhez társul a magyar közmondások használata: „Ne fessük az ördögöt a falra; hallgat, mint szar a fűben” – mondják a molnáriák (48); „vak vezet világta-lant” (98). Magyarországra jellemző anekdoták és dalok is akadnak szép számmal a regényben. Közép-Európa ezen országának története is igencsak jelenvaló. Mikor az elbeszélő egy Párizsban élt román származású költőről (Gherasim Luca, 1913–1994) beszél, azt állítja, „a molnárnői alommal rokon alomból származik (e két rokon almot nem szeretik túlságosan)”. A regényben tehát három egymástól eltérő civilizáció van jelen: a francia, a magyar és az afrikai. Igen sok utalás történik a regényben „önmagát író” írásra, amely ily módon saját reprezentációjává is válik: „soha nem rendre meséljük a történetet, és ezt maguk is igen jól tudják, tehát mindenképpen keresztül-kasul járunk-kelünk benne”.

Az elbeszélő folyamatos párbeszédet tart fenn az olvasóval: hozzá fordul a regény elején is, végén is. Vagy kiszól a történetből, például így: „Az általam használt szavak mindegyikét az olvasó nem érti meg, de ez nem baj: elég tudnia, hogy én nem bonyolítom a dolgokat” (MOLNÁR 1999, 142). Az elbeszélésben a szerző

Lamour Dieu-vel folytatott beszélgetéseinek hangfelvételeit rendezgeti, jegyzeteli, előre-hátra cikázik a szövegben. A hontalan író esetében az írásról szóló retorika irodalommmá lesz, s ez áll az irodalmi beszéd középpontjában. A szerző által leírt könyv mozgása a regény témájává lesz, s ebből alakul ki a szövegről folytatott elméleti diskurzus, az olvasó szeme láttára. „Az írás írja önmagát – így Derrida –, de saját reprezentációjának szakadékába hull. Ily módon ennek a könyvnek a bensejébe, amely a végtelenségig önmagáról elmélkedik, s amely az írásról folytatott fájdalmas faggatózásként fejt ki önmagát” (DERRIDA 1967, 298). A kel(l)etiség-irodalom magyarázatait tehát a stílus megszakadásaiban lelhetjük fel, a szóbeliség dominanciájában, illetve abban a szükségletben, mely már-már megszállottan meg akarja szegni, át akarja hágni valamely társadalom szemiotikai rendszerének szabályait. A hontalan író írásában következésképpen sokkal gyakoribb a vulgáris szóhasználat, mint a „külföldre szakadt honiakéban”.

d) A keletiség-irodalom egy másik összetevője az emigráns *felsőbbrendűségi komplexusa*. „A hontalanok, azok gazdagok. Szerzett és ellentmondásos önazonosságaitól gazdagok” – írja Nancy Huston a *Nord perdu* oldalain. Ez a gazdagság egészen lételméleti szintig, az emberi sors kategóriáig terjed: „A száműzött tudatosan és (gyakorta fájdalommal) fedezi fel valós tények szép számát, melyek leggyakrabban tudtunkon kívül alakítják emberi sorsunkat” (HUSTON 1999, 5). Íme, a hontalan felsőbbrendűségének logikai bizonyítása. Magyarázata abban rejlik, hogy a helybeliekétől eltérő társadalmi és politikai tapasztalat birtokában van. Együgyűségükben a nyugatiak olyan vezéreket fogadtak el legitimnek, mint Sztálin, Tito, Brezsnyev, Kádár, Ceaușescu, Milošević, sőt tanúi voltak a hosszú és gyilkos háborúnak a valamikori Jugoszláviában, anélkül, hogy közbeléptek volna. A Nyugat mindig kicsit túl későre és mindig zűrzavarra ébred. És valamiként ebből a zűrzavarból származtatja jóakarató felsőbbrendűségét, melyet némi megvetés szelídít. Pontosan negyedszázada, hogy Dumitru Țepeneag a *Cahiers de l'Est* vezércikkében a következőt vetette papírra: „Művészeti téren a részvét gyorsan válik leereszkedéssé”. A „vonzódás”, „szorongás” és a „szánalom” érzései keverednek a nyugatiak lelkében, mikor a száműzötteket tekintetbe veszik. „Innentől pedig – mondja Țepeneag – a megvetésig mindössze egy lépés!”

„– Franciának érzi most magát? – kérdik tőlem gyakorta” – írja Nancy Huston regényében. És zárójelben hozzátoldja: „(A hontalanok örökké ki vannak téve együgyű kérdéseknek.)” Harminc év párizsi élet után ilyesmiket mondanak neki: „Kanadaiként, Ön hozzá van szokva a hideghez.” És neki soha nincs joga azt mondani: „Párizsban fázom”.

Föltehetjük-e Dumitru Țepeneaggal, Nancy Hustonnal és Molnár Katalinnal a kérdést: „Ez a száműzetés. Megcsonkítás. Cenzúra. Bűnösség? A hontalan mindig idegenségben érhető tetten.” Kel(l)etlen marad-e az idők végezetéig? Bizonyára nem, mivel a száműzött helyzete kiváltságos, ami biztosítja számára a végtelen szabadságot. Az igazi kérdés: a kel(l)etlen író miként él ezzel a szabadsággal?

Jeney Éva fordítása

Bibliográfia

- Jacques DERRIDA (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Sigmund FREUD (1990), *Le créateur littéraire et la fantaisie*, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- Nancy HUSTON (1999), *Nord perdu*, Arles, Actes Sud.
- Katalin MOLNÁR (1995), *poèmesIncorrects et chants Transcrits*, Paris, Fourbis.
- Katalin MOLNÁR (1996), *Quant à je (Kantaje) – agrégat*, Paris, P. O. L.
- Katalin MOLNÁR (1999), *L'amour Dieu*, Paris, P. O. L.
- Dumitru ȚEPENEAG (1973), *Arpièges*, Paris, Flammarion (magyarul: *A hiábavalóság futamai*, ford. NÉMETI Rudolf, utószó FARKAS Jenő, Budapest, Palamart, 2007).
- Dumitru ȚEPENEAG (1977), *Les nocés nécessaires*, Paris, Flammarion.
- Dumitru ȚEPENEAG (1984), *Le mot sablier*, Paris, P. O. L.
- Dumitru ȚEPENEAG (1985), *Roman de gare*, Paris, P. O. L.
- Dumitru ȚEPENEAG (1996), *Hôtel Europa*, Paris, P. O. L. (magyarul: *Európa Szálló*, ford. NÉMETI Rudolf, utószó FARKAS Jenő, Budapest, Palamart, 2002).

VINCZE FERENC

Fordítások

Franz Hodjak költészetének értelmezései

Kiveszem a blokkfüzetből a jegyzeteket, amiket ehhez a szöveghez készítettem. Mindez együtt egy dossziéba kerül, ahogyan ez a szöveg is, ha elkészült.
És várom, küldjék már a verseidet, hogy fordíthassam.
Ez az, aminek értelme látszik lenni.
(Petri György: Rolf Bossert halálára)

Az, hogy egy fordítás mennyire tud a mindenkori céltudat része lenni, nagymértékben függ ez utóbbi szándékától is: milyen szempontok alapján válogat egy életmű szövegei közül. Sok esetben csak a fordítások és a fordítói elő- és utószók igazítják el a befogadót a magyarra ültetett szerzővel és munkássággal kapcsolatban. A recenziók hiánya ilyen esetekben azért is fájlaható, mivel így maga a mű tud elsikkadni, és a forrásnyelvi szöveg a fordítás révén sem tud a céltudatában meggyökerezni. Nemrég Halmosi Sándor fordításában jelent meg egy jelentős válogatás Franz Hodjak lírai munkásságából, ami azért is érdemel kiemelt figyelmet, mert Hodjak szövegei már a hetvenes évektől kezdve jelen vannak a magyar irodalomban, viszont befogadásuk mintha kevésbé történt volna meg. Mielőtt magával a *kékhagyo kedd* (Budapest, Noran, 2009) kötetrel foglalkoznánk, röviden figyelmet szentelünk magának a szerzőnek és eddigi fordítóinak, ami bizonyos mértékig választ adhat a befogadással kapcsolatos kérdéseinkre.

Az 1944-ben, Nagyszebenben született Franz Hodjak nemcsak költőként, de íróként is jelentős munkássággal rendelkezik, s talán nem elrugaszkodott kijelentés, ha azt állítjuk, hogy a romániai német irodalom egyik legismertebb alkotója – mind szűkebb hazájában, mind Németországban. 1970-től jelentek meg verseskötetei, és ettől az évtől kezdődően a kolozsvári Dacia kiadó lektora és szerkesztője lett, ahol a kiadó német nyelvű könyveit gondozta. 1992-ben hagyta el Romániát, és azóta Németországban él, ahol tovább folytatta alkotói tevékenységét, viszont míg 1992 előtt többnyire verseskötetei jelentek meg, addig ezután a próza vette át a főszerepet Hodjak munkásságában. Balogh F. András a Halmosi fordította kötet utószavában ezt így magyarázza: „A legmélyebb váltás műfaji repertoárjában következett be: a szocializmusban Hodjak főleg verseket, valamint gyermekkönyveket, meséket publikált az elrejtendő szimbolikus tartalmak miatt. A leg-

fontosabb kifejezőeszköze a vers volt, ez kínálta ekkor a gondolati szabadság esélyét, itt lehetett az időtlenséget elérni és megragadni. Az epikus tartalmak oly mértékben ütköztek a cenzúra által kijelölt határokkal, a pártvezetés irodalmi felfogása oly sok kompromisszumot követelt az íróktól, hogy azt Hodjak már nem vállalt fel” (BALOGH F. 2009, 169). A nyilvánvalóan látható műnembeli váltás véleményem szerint nem magyarázható csupán a cenzúrával és a meg nem köthető kompromisszumokkal, hiszen a nemzetiségi irodalmak szövegeit ismerők tudhatják, hogy ebben az időszakban nem csupán a pártot kiszolgáló és megalkuvó művek születtek Romániában. Ennek megállapításához viszont nem csupán a jelen kötet elemzése szükséges, hanem az egész életmű átfogó és összevető értelmezése, melynek során a műnemek közti váltás jelentőségére is fény derülhet.

Hodjak lírai munkássága már elég korán, a hetvenes évek elején a figyelem középpontjába került, s ezt mi sem jelzi jobban, hogy az eddig talán legjelentősebb fordítójaként számon tartott Ritoók János már az 1976-os kötetébe (*Kozmikus szerelem. Versek és műfordítások*) is felvette a Hodjaktól fordított szövegeket. A folyóiratokban napvilágot látott magyarítások mellett egyik legelső kötetbeli megjelenése ez a romániai német szerzőnek, amit aztán újabbak követnek. A következő válogatás, melyben szerepelnek Hodjak versei, *Önkihallgatás* címmel jelent meg 1980-ban, szintén Ritoók fordításában. Ha összevetjük a két könyv szövegeit, arra figyelhetünk fel, hogy a fordító figyelme az antológia esetében már leszűkült, s míg saját könyvébe tizenegy alkotótól közölt verseket, addig a gyűjteményben már csak héttől, s ahogyan az előbbiben, úgy az utóbbiban is a hangsúly – a beválogatott versek mennyiségét tekintve – Franz Hodjakra esett. A kötethez írt rövid előszóban Ritoók így jellemzi a válogatását: „Anemone Latzina *Was man heute so dichten kann* (Amiről ma verset lehet írni) programatikus című és a romániai német költészetben mindaddig ismeretlen hangvételű verskötetete. Latzina – aki azóta sajnálatos módon elhallgatott (alig-alig közölt valamit az irodalmi sajtóban) – megadta az »alaphangot«, s a következő években aztán fiatal költők egész hada jelentkezett kötetekkel: ezek között a legjelentősebbek Franz Hodjak, Werner Söllner és Richard Wagner, de friss mondanivalóval lépett színre a kötetünkben szereplő Joachim Wittstock, Rolf Frieder Marmont, Rolf Bossert és Klaus Hensel is” (RITOÓK 1980, 6). Szövegében Ritoók megkísérli eligazítani az olvasót a kortárs romániai német lírában, s miközben bevezetőjében kiemeli Anemone Latzina jelentőségét, addig – ennek ellenére – kihagyja jelen válogatásból, s szintén a versek mennyiségét tekintve Franz Hodjakot emeli a középpontba.¹ Az az igyekezet, mely Hodjakot nemzedéke meghatározó alakjává emelte, már megelőlegezi azt az 1983-as gyűjteményes kötetet, amely addig a legnagyobb merítést végzi költészetéből, szintén Ritoók tolmácsolásában. Ez utóbbi válogatás azért is jelenté-

¹ Ezt a tény erősíti meg Jancsik Pál is, aki az 1983-as Hodjak-válogatáshoz írt utószót, ahol megjegyzi: „S az *Önkihallgatás*ban tolmácsolat hét fiatalabb korosztályú romániai német költő verseinek arányából, a kötet bevezetőjének hangjából kivehető, hogy a maga felfedezettje, Ritoók kedvenc hazai német költője Franz Hodjak.” JANCSIK 1983, 127.

keny, mert már nem Romániában jelent meg, hanem Magyarországon, s ez a tény kiemeli Hodjakot szűkebb kontextusából, ahogyan ezt Jancsik Pál is teszi utószavában, aki immár nem romániai német kortársai között, hanem a német irodalom hagyományában kísérli meg elhelyezni líráját: „Költészete az első indítástokat, hatásokat az expresszionizmustól kapta (államvizsga-dolgozatát Georg Trakl-ról írta), de még egyetemi évei alatt ismeri és szereti meg Paul Celan költészetét, s annak végletes intellektualizmusa is maradandó nyomokat hagy Hodjak ars poeticáján. Tehát: a hagyományos lírával való szakítás, a természetlíra kizárása, városiaság, intellektualizmus, ironia, mindenféle feszesség és formaság elutasítása” (JANCSIK 1983, 127). E tágabb összehasonlítással – főként Celan említésével – Jancsik nem tesz egyebet, mint a kései modernség hermetikus, a töredékességből építkező és a dialogicitás poétikai paradigmája felől értelmezi Hodjak költészetét. Peter Motzan a *Papírsárkány* című válogatáskötet² utószóírója szintén világirodalmi párhuzamokat említ Hodjak lírája kapcsán, viszont ennél is fontosabb Szenkovics Enikő jellemzése, aki – habár a kötetben lévő felsorolás és az előszóíró nem tud az 1983-as, Budapesten megjelent válogatásról³ – mintha folytatná Jancsik a kései modernség felől közelítő értelmezői magatartását: „A minimálisra redukáltság, metaforikusság, a nyelvnek az elemi egyszerűségig lecsupaszított volta – ezek azok a kulcsfogalmak, amelyekkel Franz Hodjak jelen kötetben is közölt verseit, rövidprózaí műveit és eddig egyetlen drámáját, monodrámáját a legtalálóbban jellemezni lehet. Végeredményben az adott politikai helyzet, tér és idő jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy e sajátos stílus kialakulhatott: úgy megszólalni, hogy a fennálló rend kötelezővé tett dicsőítését elkerülje, ugyanakkor ironikus, metaforikus stílusban az olvasók tudtára adni saját véleményét az adott témában – mindez az elhallgatással, a ki nem mondással, a sejtetéssel válhatott lehetővé. Természetesen a szövegek értelmezhetőségéhez, dekódolásához nagy szükség volt az olvasóval közös élményanyagra, a vele való cinkosságra, az olvasó aktív részvételére” (SZENKOVICS 2004, 6). Miközben Szenkovics lényegre tapintóan emeli ki Hodjak költészetének jellegzetességeit, éppen e tulajdonságok magyarázatával le is zárja az értelmezés útjait. Nem kívánom kétségbe vonni a politikai és társadalmi kontextus hatásának jelentőségét, azonban úgy gondolom, hogy ez az értelmezői magatartás elutasítja a hagyomány azon tapasztalatát, mely nem a kisebbségi egzisztencia és létmód felől határozza meg Hodjak költészetét. Nem vesz tudomást arról a tapasztalatról, melyet a második világháború utáni Németországban a Gruppe 47 nyelvfelfogása jelent, s melyet Vizkelety András így jel-

² Vö. „A magatartás előítélet-mentes, s a tematika egyaránt gyökerezik a nemzeti irodalmi, valamint a szülőföld szűkebb nyelvi hagyományaiban. A költőnek sok szellemtársa van, és hol szavaik, hol lélettöredékeik, hol haláluk hozza mozgásba a teremtmény világ-elsajátítást: Brecht és Ovidius, Villon és Neruda, Blaga és Heine.” MOTZAN 1987, 88.

³ Vö. „magyar fordításban eddig egyetlen verseskötete jelent meg, szintén a Kriterion Kiadónál (*Papírsárkány*, 1987), illetve egy elbeszéléskötete a magyarországi Pont Kiadónál (*A folyosón*, 1999).” SZENKOVICS 2004, 5.

lemez: „A 47-es csoportnak, ennek a sajátos, szervezetlen írószervezetnek megalkulásával is együtt járt ez a világnézeti és esztétikai radikalizmus. Első éveik úgynevezett »írtás-periódusában« tudatosan szétbontották a nyelvet legegyszerűbb alkotóelemeire, kiiktatva minden fordulatot, minden képet, minden stilisztikai mozzanatot, ami a régi, hitelét veszített irodalmat jellemezte – a Rilketől és Georgétől eltanult, de már üressé vált formaművészetet, a hamis pátosztól duzzadó »faji« irodalmat és a »belső emigráció« íróinak gyakran nehezen érthető, túl bonyolult művészetét.” (VIZKELETY 1964, 9.) Azért sem hagyható figyelmen kívül e német írócsoport megfogalmazta nyelvfelfogás, minthogy a Jancsik által említett Paul Celan is idetartozott, ahogyan Hans Magnus Enzensberger is, akit a Ritoók által újtóként megnevezett Anemona Latzina tekintett követendő és vállalható elődnek. S míg Szenkovics érzékenyen mutat rá a befogadó aktív részvételére a műalkotás létmódját tekintve, mindezt szintén a kisebbségi léthelyzet elképzelt olvasójának szempontjából teszi, megfelelkezve a késő modern paradigma a mű létezésére vonatkozó tapasztalatáról, azaz a „nyelv általi megelőzöttség tapasztalata ezért itt mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a magát *nyelvként* – nyelvi létmódjában – megszólaltató nyelvvel folytatott interakció eredménye olyan jelentésképződés lesz, amelyben (éppen az alkotás interszubsjektív folyamata és struktúrája következtében) értelemszerűen nem egyedül szerzői intenciók jutnak érvényre” (KULCSÁR SZABÓ 2000, 127). Az eddigi magyar nyelvű recepció feltérképezése azért is tűnt szükségesnek, mert mint látható volt, az értelmezésre annak ellenére rányomta bélyegét a költő kisebbségi léthelyzete és ezen helyzetből – az előítéletek alapján – következtetett megszólalásmód, hogy mindeközben egy másik hagyomány lehetősége is felsejlett az elemzésekben és bemutatásokban. A felsorolt fordításköteteken kívül érdemes még megemlékezni Kányádi Sándor *Csipkebokor az alkonyatban* (KÁNYÁDI 1999) című gyűjteményéről, melyben szintén található Hodjak-fordítás, vagy Szlafkay Attila munkásságáról, aki szintén sokat tett a romániai német költészet magyarítása terén (SZLAFKAY 2000). A Halmosi Sándor válogatta Hodjak-gyűjtemény tárgyalása során viszont elsősorban Ritoók János és részben Király Zoltán készítette átültetéseket érdemes figyelembe venni összevetés céljából, hiszen ezek azok a kötetek, melyek terjedelmüknél fogva fordítói koncepcióról, a recepció mikéntjéről vallhatnak.

Az 1983-as Ritoók fordította válogatásba az időpontból fakadóan az első négy Hodjak-kötetből (*Brachland*, 1970; *offene briefe*, 1976; *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, 1979; *lieder im ohr*, 1983) kerülhettek szövegek, az 1987-es válogatás (*Papírsárkány*) részben kiegészült az 1986-ban megjelent *Augenlicht* című verseskötet néhány versével. Mint-hogy a *Papírsárkány* valójában az 1983-ban megjelent gyűjtemény részleges újraközlése, inkább érdemes ez utóbbiról néhány szót ejteni. Ritoók hat nagyobb, római számmal jelzett részre osztja a kötetet, s ezek az egységek nem követik a németül napvilágot látott könyvek szerkezetét, hanem tematikus fejezeteket képeznek, melyekben a nyelv, a költészet, a tágabb, majd a szűkebb hagyomány és a szülőföld kap kiemelt szerepet. Ritoókhoz hasonlóan Király Zoltán is temati-

oder an den augenlidern,
die wie eiswürfel in gläsern klirren,
du gehst durch die stadt
 gehst
und unverhofft stößt du mit dem kopf an den mond,
betroffen bleibst du stehen,
 plötzlich
glaubst du zu wissen,
wie deine schritte in den ohren anderer klingen,
du zögerst,
zögerst weiterzugehen,
für die kurze dauer eines irrtums
spürst du das brennende bedürfnis
eine frau anzurufen,
als wolltest du dir etwas beweisen,
doch du weißt es ist sinnlos wie ein selbstmord,
und wie jemand, der ein schlechtes gewissen hat,
stiehlt sich jemand die treppen hoch
in sdein mietzimmer
und stellt stühle im halbkreis auf,
um das sprechen nicht zu vergessen.

A járás ritmusát visszaadó szabad vers a lírai én önmegszólításán keresztül jut el a szöveg végén lévő általánosításig (jemand). Az egyedül megtett esti séta végül egy elhagyatott albérleti szobában végződik, ahol a félkörbe helyezett székek üressége még inkább kihangsúlyozza az (ekkor már általánosított) én magányosságát. Emellett érdemes figyelni a verset nyitó metafora (az est azonosítása egy elektromos erősítővel) folyamatos kibontására, ahogyan a járás ritmusával együtt hallhatóvá válnak a különböző hangok, zörejek, melyek valamely zárt helyiségből származnak, hogy végül maga a hangokat befogadó lírai én is egy ilyen belső térbe kerüljön, s mintegy azonossá váljon az addig hallott hangokkal. Ritoók fordításában (HODJAK 1983, 10–11) a nyitó metafora állapotként rögzül („tíz után az est / elektromos erősítőberendezés”), szó szerint adja vissza „verstärkeranlage” jelentését, míg ezzel szemben Halmosi Sándor magyarítása (vö. HODJAK 2009, 19) a mozgás megjelenítésével kissé elrejtja a felütésben lévő metaforát: „este tíz után az este / egy elektromos erősítőbe megy át”. Miközben ez utóbbi fordítás a járás ábrázolásával megelőlegezi a szöveg mozgásra épülő szerkezetét, az este szó kevésbé sikerültnek tekinthető ismétlésével talán éppen az ismétlődésekre kívánja felhívni a figyelmet. A város utcáin való haladás refrénszerű visszatérése szó szerint egyezik Ritoók fordításában („átmész a városon / mész”), míg Halmosinál ez így hangzik: „átvágsz a városon / mész”. A stilisztikailag jobbnak tűnő második megoldás megszünteti ugyan a „gehst” monotonitást sugalló ismétlődését, azonban az átvágni és menni igék váltakozása erőteljesebben érzékeltetik a haladás mikéntjét: célzatosságot sejtetnek, ami nem feltétlenül érzékelhető az eredeti szöveg-

ben. Míg az 1983-as kötetben a nyolcadik és tizedik sor közötti törések hűen követik az eredeti szöveg megoldását („a falakon, elrekesztett ablakokon és ajtókon / áthatol / mintha Nat King Cole dalolna a túlvilágról”), ezzel megtéve az „áthatol” ige kiemelését, addig Halmosi itt összevonja a sorokat („a falakon, betett ablakokon, ajtókon keresztül / hatol, mintha odaátrol Nat King Cole dúdolna”), s az így megszüntetett sort egy későbbi szöveghelyen adja vissza, ahol az eredetiben és Ritoóknál nem kiemelt „klirren” igét teszi hangsúlyossá: „melyek, mint jégkockák a pohárban / csörögnek”. Mind az „áthatol”, mind a „csörögnek” esetén valaminek a hangzása, megszólalása válik hangsúlyossá, s Halmosi változtatása a magyar szöveget tekintve erőteljesebbé teszi ezt a momentumot. Az amerikai dzsesszénekést megidéző szövegrészleteknél három eltérésre is felfigyelhetünk: a „verriegeln” ige bezártságot adó jelentése eltűnik az újabb fordításból, de közben a „dalol” helyett „dúdol” beiktatása árnyaltabban utal a blues hangzására, megszólalására. A legnagyobb eltérés viszont a „jenseits” szó értelmezésében érhető tetten: Hodjak következetesen kis kezdőbetűvel írja a német helyesírásban naggyal kezdődő szavakat is, és ezt a szót Ritoók itt a túlvilág jelentésben, tehát főnévként értelmezi, míg Halmosi nem teszi meg ezt a leszűkítő értelmezést, az „odaát” jelentése egyszerre érhető főnévként, tehát a túlvilág értelmében, ugyanakkor helyhatározóként is, ami így Amerikára, vagy egyszerűen a nyugati világra utalhat.

Érdekes egyezést mutat a „das angegriffene metall der seelen” sor fordítása. Ritoók az „a lelkek fogdosástól elkoptatott féme” megoldást kínálja, míg Halmosi a következőt: „a lelkek kopott fémtestén”. A második esetén érezhető és kevésbé nehézkes tömörítésen túl érdemes felfigyelni arra, hogy az eredeti sor nem tartalmazza a „kopott” jelentést, tehát feltételezhető, hogy Halmosi a Ritoók-sor megoldását is szem előtt tartotta saját fordítása során. Az utolsó öt sorban bekövetkező – már említett – általánosítás tekintetében megállapíthatjuk, hogy az eddigiek alapján látható módon az eredeti szövegtől jobban elszakadó Halmosi fordítása törekszik nagyobb pontosságra, hiszen két alany azonosításával visszaadja a német „jemand” ismétlődését („és mint valaki, akinek rossz a lelkiismerete, / és fellopakkodik a lépcsőn”), míg Ritoók megoldása kissé megtöri a ritmust, és a két cselekvő személyét jobban elkülöníti egymástól: „és mint akinek rossz a lelkiismerete, / valaki a lépcsőkön feloson”.

A *blues* című vers fordításainak összehasonlító elemzése kapcsán megtapasztalhattuk Hodjak azon versszerkesztési elvét is, mely bizonyos szavak külön sorba törésével és esetleges beljebb szedésével kíván egy-egy jelentést kiemelni, egy-egy szónak nagyobb hangsúlyt tulajdonítani. A *trauer um Coco* (HODJAK 1977a) című versben a fentebb említett szerkesztési elveket csak kevésbé alkalmazza, viszont Halmosi Sándor fordítását olvasva azt tapasztalhatjuk, hogy a fordító Hodjak fentebb jellemzett elveit szem előtt tartva más hangsúlyokat ad a szövegnek. Míg Ritoók szó szerint és megegyező számú sorokkal adja vissza a verset, addig Halmosi magyarítása hosszabbá válik, mint az eredeti. A két fordítás között nem találhatunk a szavak jelentését érintő jelentős eltéréseket, viszont figyelmet érdemelnek az eredeti és az újabb fordítás közötti hangsúlybeli eltérések. Hodjak német szövegében csupán következő sortöréssel elért kiemelés kap nagyobb hangsúlyt:

er ist an einem lied erstickt
 oder das herz hat einfach ausgesetzt
 für immer
 beim anblick der katze

A „für immer”, azaz „örökre” kiemelése Halmosinál is megjelenik, azonban a magyar fordító nem követi a továbbiakban a német eredeti tördelését, például az „erweisen sie ihm die letzte ehre” sort két sorban adja vissza: „elbúcsúzhatnak tőle / megadhatják neki a végtisztességet” (vö. HODJAK 2009, 26). Ennél is feltűnőbb az utolsó három sorra („halten sie ruhig auch die hüte auf und ihr weises lächeln / doch öffnen sie eine gedenkminute lang / alle käfige der welt”) kínált megoldás:

hagyják csak fent nyugodtan a kalapjukat
 bölcs mosolyukat
 de egy néma perc erejéig
 nyissák ki kérem gondolatban
 a világ összes
 kalitkáját

A fordítás újabb sorokat iktat be az eredetihez képest, megkettőzi a számukat, s így egyúttal hangsúlyosabbá tesz is némely kijelentéseket. Miközben a tördelés megakasztja és lelassítja a vers ritmusát, elválasztja egymástól a fennmaradható kalapot és mosolyt, és nem utolsósorban megbontja a „gedenkminute” (Ritoóknál „emlékperc”) szóösszetételt, mellyel viszont teljesen más értelmet ad az utolsó sornak és a hozzá kapcsolható utasításnak. Míg az eredetiben az elgondolkozás, a megemlékezés percéről van szó, és a felszólítás nem csak egy képzeletbeli cselekvésre vonatkozik, addig Halmosi átültetésében a szóösszetétel felbontása egyben a fantázia terébe utalja a cselekedetet, hiszen az csak a képzeletben kell hogy megtörténjen. Így viszont a német szöveg az elérhető szabadságot implikáló lezárása megszűnik, és Halmosi értelmezésének köszönhetően csak képzeletbeli lehetőségként tételeződik.

Szintén a sortörések megváltoztatását érhetjük tetten a *kékhagyó kedd* című kötet más fordításai esetén is, ilyen például a *Villons ankunft im himmel*⁴ című vers, melynek sorait a fordító már az első versszaknál elcsúsztatja. Azzal, hogy a „ich fühle mich wie neugeboren” sort felbontja, és a passzívot a magyar nyelvben cselekvő szerkezetként adja vissza („tisztelt bizottság / kitűnően érzem magam // mintha újjászülettem volna / amíg ideértem az angyalszárnyak minden...”; HODJAK

⁴ Az első négy versszak: „geehrte kommission / ich fühle mich wie neugeboren // während der reise wurde ich von engelsflügeln geschüttelt / bis zum totalen verlust des bewußtseins // vorschriftmäßig habe ich fünf volle wochen gewartet / in zugigen treppenhäusern ungeheizten hallen und korridoren // schließlich wurde ich eeingelassen über die hintertreppe / durch die türe des dienstpersonals” HODJAK 1977b.

2009, 22), eltolódnak a sorok, s csak a negyedik versszakban tud ismét az eredetihez illeszkedni a szöveg. A tördelés átalakítása mellett e versnél szintén megfigyelhető Halmosi azon törekvése, hogy a német nominális szerkezeteket megbontja, és igyekszik azokat cselekvő formában magyarítani. Ez a különbség viszont nemcsak az eredetihez képest látható, hanem akkor is, ha összevetjük Ritoók fordításával, aki például az első versszak második soránál a célnyelvben is meghagyta a nominális struktúrát: „újjaszületettnek érzem magam” (HODJAK 1983, 117). E vers utolsó soránál („könnte eines tags unter der last dieser güte zerbrechen”) pedig ismételten azt tapasztalhatjuk, hogy Halmosi fordítása hangsúlyos helyre „töri” és szedi a szöveget záró igét:

kérném önöket gondolják meg keménykötésű
csavargó én mind e sok jóba egyszer
belerokkanok

A szintén mindkét fordítónál megjelenő *Vama Veche* (1980) című vers a mozdulatlanság állapotát fogalmazza meg, a reménytelen változatlanságét, mely a visszatérő és szakadatlanul ismétlődő cselekvésekben jelenik meg. Balogh F. András a vers elemzése során arra utal, hogy Hodjak ezen szövege is azon költészetében fellelhető vonulathoz tartozik, mely már nem csupán a szűk szülőföldet kívánja versbe fogalmazni, hanem sokkal inkább azt a Kelet-Európát, melynek különböző népek által lakott vidékei szinte ugyanazon jellegzetességeket hordozzák.⁵ Ezen értelmezési lehetőség mellett érdemes talán arra is ráirányítani a figyelmet, hogy a teljes semlegességre törekvő leírás egyszerre tud megnyugtató harmóniába oldódni, ugyanakkor a különböző mozdulatok és mozgások ismétlődése nyugtalanító monotonitást eredményez.

der hohe himmel als nabel des nichts,
die schreibmaschine tot und vollkommen
der friede.
mittagsglocken, im radio Boulez.
durchs fenster strömt der duft von akazien, der
nostalgische erinnerungen an filzläuse wachruft.
dünen, verlorenheit, ein ort,
sieben meilen hinterm ende der welt.
alles hat hier die farbe von ziegenmilch,
das laub, die gespräche, die sonntage,

⁵ Vö. „Hodjak kiszabadítja magát ebből a béklyóból, és amint elvesztette a Szászföldet, úgy megnyerte Kelet-Európát. Verseiben bebarangolja a Duna-deltát, a hegyi román falvakat, Bukarestet, Kolozsvárt, a Székelyföldet, majd eljut a németek klasszikus, régivágású üdülőtelepéig is, az Északi-tenger partjára...” BALOGH F. 2009, 106.

der tod, die katzen,
 das kreisen der möwen.
 die tage verstreichen ohne gewißheiten, ohne zweifel.
 die greise starren
 auf ihre schrumpfenden schatten,
 der dorfnarr ist hauptamtlich
 als küster beschäftigt,
 die jungen frauen empfangen lange briefe
 und geld.
 jeder wird in allen zeitungen
 über sich selbst
 aufgeklärt.
 die sonne kehrt jeden morgen pünktlich als sonne wieder,
 die küstenwache ist tatsächlich eine küstenwache,
 die überraschungen sind die gleichen.
 und was nicht geschehn ist, hört nicht auf
 nicht zu geschehn.

Ritoók János 1983-ban megjelent fordítása kapcsán ismételtén megállapíthatjuk, hogy a magyar szöveg túlzottan is hűségesen követi német eredetijét, úgyelve arra, hogy a sorvégi áthajlások ugyanazzal a szóval végződjenek, majd kezdődjenek a következő sorban, hogy a szórend ne térjen el a német szövegtől (vö. „az ablakon akácillat áramlik be, mely / nosztalgikus emlékeket ébreszt a levéltetvek iránt”; HODJAK 1983, 74). Ezzel szemben Halmosi Sándor magyarítása más elvet követ. Míg eddig azt figyelhettük meg az újabb fordítások esetén, hogy a fordító a névszói szerkezeteket megkísérli feloldani, s ha lehetséges a célnyelv gördülékenysége érdekében megváltoztatni, addig itt éppen annak lehetünk tanúi, hogy Halmosi más megoldást választ: ezeket a szerkezeteket nem feloldja, hanem tömörítéssel még sűrűbbé teszi őket. Nemcsak a felütés tömörítő szavában és szóösszetételében („magasság, semmiköldök”; HODJAK 2009, 30) tapasztalhatjuk meg ezt, hanem azon szándékban is, mely például a „wachrufen” („szép emlékei még egy lapostetves nyárnak”), a „verstreichen” („nincs itt bizonyosság, kétség sincs”) és a „kehren” („nap a nap nap mint nap”) igéket kiiktatja a vonatkozó sorokból. Ilyen tömörítésként értelmezhetjük az ötödik sor fordítását is, melyben a német eredetiben szereplő *ablak* szó nem jelenik meg, a *kint* szóval helyettesítődik: „kintről akácillat tódul, árad”. (Érdekességgként érdemes megemlíteni a *liebes mass* (HODJAK 1978b) című vers fordítását, melynek harmadik sorában a „fenster und türen” főnevek szintén nem jelennek meg a magyarításban, helyettük „kint a világ” szerepel – HODJAK 2009, 27.) További sűrítési eljárásként jelenik meg az eddig elemzett szövegek esetében fordítottan működő szerkesztési elv, a sorok tördelése. Míg eddig Halmosi egy-egy szó, kifejezés fontosságát hangsúlyozandó új sorokat hozott létre, addig itt a tömörebb fogalmazás érdekében éppen megszüntet sorokat, félsorokat. Így lesz az öregeket és a falu bolondját ábrázoló négy sorból kettő: „fogyó árnyé-

kára mered az öreg. / a falu bolondja főállásban sekrestyés”. Hasonlóképpen sűrűsödnek össze a nap visszatértére és a parti őrésre vonatkozó mondatok: „nap a nap nap mint nap / a parti őrség parti őrség”.

A fentebb említett fordítást az eredetivel vagy Ritoók János magyarításával összevetve, világosan látszik a különbség: Halmosi kattogó, gyakran ige nélküli mondatokat alkot, melyek szikárságukkal és tömörségükkel nyújtják Hodjak szövegének értelmezését, és többnyire elkerülik az olyan körülményes megfogalmazásokat, mint amelyeket Ritoók használ (pl. „a nap minden reggel napként tér vissza pontosan”). Ugyanakkor szükséges felhívni a figyelmet a „jeder wird in allen zeitungem / über sich selbst / aufgeklärt” sorok fordításban való félreérthetőségére. Míg Ritoók meglehetősen nehézkesen, bár pontosan adja vissza e sorok jelentését („az összes újságokban mindenkit / felvilágosítanak / önmagát illetően”), addig Halmosi ezt így oldja meg: „az újságok magukról / mindenkit / felvilágosítanak”. A „magukról” névmás az „újságok” mellé helyezésével véleményem szerint rossz fordítói döntés született, hiszen az amúgy is nehezen érthető mondat így akár úgy is értelmezhető, hogy az újságok magukról adnak tájékoztatást.

Utaltam már arra, hogy Ritoók miként állította össze Hodjak verseiből válogatását, és arra is, hogy Halmosi nem élt a szerkesztés ezen lehetőségével, hiszen a napvilágot látott kötetekben való megjelenés sorrendjében közli a szövegeket. A fordítások összevetése révén viszont tetten érhető az újabb fordítások újraértelmezésre törekvő szándéka, hiszen még ha a már Ritoók által is fordított szövegekhez nyúl, akkor is megkísérli újraolvasni és -értelmezni a verset. Ritoók és Halmosi magyarításai között alapvető különbségként tűnik elénk az eredeti szöveghez való hűség kérdése, mely az 1983-as gyűjteményt tekintve mindig a szó szerinti visszaadásra koncentrál, míg az újabb fordítások nemegyszer megváltoztatják az eredetit, hol hozzátesznek, hol elvesznek belőle valamit. Ritoók a válogatás szempontjával és a szerkesztéssel kísérelt meg rámutatni a Hodjak-életmű 1983-ig tartó tendenciáira, kiemelve talán a kisebbségi/nemzetiségi léthelyzet azon nézőpontját, mely háttérbe szorít más értelmezési lehetőségeket. Ugyanakkor azzal, hogy szó szerinti hűségre törekedett, mégis nyitottá tette a befogadó számára az egyes művek értelmezését, hiszen kevésbé kísérelte meg saját interpretációját tükröztetni a fordításban. Halmosi Sándor fordításkötete úgy vélem éppen fordítottan jár el: míg a szerkesztéssel egyáltalán nem kívánt értelmezési stratégiát kínálni, addig a szövegek esetén erőteljesen szembesülhet a befogadó a fordító értelmezésével. Lehet ugyan, hogy némely fordítás sikerültebb, gördülékenyebb, mint Ritoóké, viszont máshol éppen ezen az áron felszámolódik a választás lehetősége. A fordítások összevetése azon tapasztalat felismerésével jár, hogy Hodjak szövegei nemcsak a nemzetiségi egzisztencia (például a nyelvvesztés és -féltség) szempontjából olvashatók, hanem ezek a versek illeszkednek a német irodalom azon második világháború után megerősödő hagyományába is, mely a nyelv megújítására és a költői nyelv átalakítására tett kísérletet. Úgy vélem, Halmosi Sándor fordításkötete éppen ezen tendencia hangsúlyozására törekszik, s ezt már a kötet elején mottóként feltüntetett Hodjak-vers (*kurze theorie eines gedichts*) fordí-

tásának mikéntje is jelzi.⁶ A fentebbi tapasztalat mellett arra is rámutat, hogy Hodjak költészete kicsit sem monoton vagy egysíkú, éppen a fordíthatósága és fordíthatatlansága közötti feszültségből derül ki többértelműsége, nyelvi rétegettsége.

A *kékhagyo kedd* című válogatásgyűjtemény tehát úgy érkezik a célkultúrába, hogy nem a hajdani romániai német irodalom – elsősorban kisebbségi – szempontjait érvényesíti, sokkal inkább egy olyan költészetet tár elénk, melynek központi témája a nyelvhez való viszony problematikussága. Mindebből az a következtetés is levonható, hogy a jelenlegi magyar célkultúrában, mely befolyással bír(hat) egy fordításkötet létrejöttére, szintén változások történnek. Olyan folyamatok zajlanak, melyeknek köszönhetően átalakulóban van a nemzetiségi/kisebbségi irodalmakhoz való viszony: már nem csupán a társadalmi felelősségvállalás elkülönítő szempontjából értelmezhetőek.

Bibliográfia

- BALOGH F. András (2009), *Kétkedés és bizonyosság. Utószó Franz Hodjak magyar nyelvű versválogatásához*, in Franz HODJAK, *kékhagyo kedd*. válogatás franz hodjak lírai életművéből, ford. HALMOSI Sándor, Budapest, Noran.
- Franz HODJAK (1977a), trauer um Coco, *Neue Literatur*, 1977/9, 21.
- Franz HODJAK (1977b), Villons ankunft im himmel, *Neue Literatur*, 1977/9, 20.
- Franz HODJAK (1978a), blues, *Neue Literatur*, 1978/9, 4.
- Franz HODJAK (1978b), liebes mass, *Neue Literatur*, 1978/9, 3.
- Franz HODJAK (1980), Vama Veche, *Neue Literatur*, 1980/10, 32.
- Franz Hodjak versei* (1983), vál., ford. RITOÓK János, Budapest, Európa.
- Franz HODJAK (1988), *luftveränderung*, București, Kriterion, 6.
- Franz HODJAK (2009), *kékhagyo kedd*. válogatás franz hodjak lírai életművéből, ford. HALMOSI Sándor, Budapest, Noran.
- JANCSIK Pál (1983), *Utószó*, in *Franz Hodjak versei*, vál., ford. RITOÓK János, Budapest, Európa.
- KÁNYÁDI Sándor (1999), *Csipkebokor az alkonyatban. Kányádi Sándor egyberostált műfordításai*, Budapest, Magyar Könyvklub.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2000), *A nyelv mint alkotótárs. (Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban)*, in *Irodalom és hermeneutika*, Budapest, Akadémiai.

⁶ Németül: „es ist. / es ist stille./ eine leise, leise stille. / es ist: leise, leise, / wie die wörter, / die in hinterzimmer / sich versammeln. / es ist stille. / die wörter / lärmern, leise, / wie die stille. / es ist.” (*luftveränderung*, HODJAK 1988, 6). Magyarul: „csend. / halk, csendes. / halk. halk / mint a hátsó / szobákban / gyülekező szavak. / a szavak lármáznak / halkan. / csend.” (HODJAK 2009, 5).

- Peter MOTZAN (1987), *Utószó*, in Franz HODJAK, *Papírsárkány. Versek*, ford. JANCsik Pál, RITOÓK János, Bukarest, Kriterion.
- Önkihallgatás. *Hét romániai német költő verseiből*, ford., vál. RITOÓK János, Kolozsvár-Napoca, Dacia, 1980.
- RITOÓK János (1976), *Kozmikus szerelem. Versek és műfordítások*, Kolozsvár-Napoca, Dacia.
- RITOÓK János (1980), *Meditáció egy illúziómentes költőcsoportról*, in *Önkihallgatás. Hét romániai német költő verseiből*, ford., vál. RITOÓK János, Kolozsvár-Napoca, Dacia.
- SZENKOVICS Enikő (2004), *Előszó helyett*, in Franz HODJAK, *Legenda a kútról. Versek, elbeszélések és egy monodráma*, ford. KIRÁLY Zoltán, SZENKOVICS Enikő, Kolozsvár, Kriterion.
- SZLAFKAY Attila (vál., ford.) (2000), *Bolygótelepítés*, Budapest, Véletlen Balett Alapítvány.
- VIZKELETY András (1964), *Előszó*, in *Özönvíz után. Válogatás a Gruppe 47 német írócsoport műveiből*, vál. VIZKELETY András, Budapest, Európa.

Recenzió

Újra az Anyegin: olvassuk napjainkban is...¹

(Alekszandr Szergejevics PUSKIN, *Jevgenyij Anyegin*, szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta HERMANN Zoltán, Budapest, Európa, 2008, 554.)

Piacorientált világunkban kéretlenül is felmerül a kérdés: vajon „rentábilis”-e az Európa Könyvkiadó vállalkozása, amikor harminc évvel Puskin műveinek hatkötetes megjelentetése után a költő munkásságának újabb, négykötetes kiadását kínálja az orosz irodalmat magyarul olvasó (olvasó?) közönségnek? A vállalkozás kereskedelmi mérlegét majd a terjesztők fogják megvonni, mi viszont máris kijelenthetjük, hogy irodalmi, sőt tágabb művelődési szempontból az új sorozat kiadása hasznos és időszerű.

Nyelvi elszigeteltségünk és más, földrajzi és történelmi tényezők folytán irodalmunkat kezdettől fogva nyitottság és befogadó készség jellemzi. Joggal tartjuk számon szellemi kincseink között – nem kis részben a nagyszerű fordításoknak köszönhetően – Shakespeare *Hamletjét* és *Szentivánéji álmját* Arany János fordításában, Vikár Béla *Kalevala*-fordítását, Dante *Isteni színjátékát* Babits Mihály átültetésében, és – nem utolsósorban – Puskin *Jevgenyij Anyeginjét* Bérczy Károly tolmácsolásában. Ez utóbbi elterjedtségét és hatását tekintve egyaránt párját ritkító jelenség. Első megjelenése (1866) után nem egészen kilencven év alatt huszonegy kiadást ért meg; mint Komlós Aladár jelezte: ez olyan könyvsiker, „amilyet nálunk Petőfi művét és a *Toldit* kivéve, eredeti magyar mű sem ért meg, még kevésbé fordítás” (KOMLÓS 1955, 336). Bérczy fordításának hatására honosodott meg irodalmunkban a verses regény műfaja (Gyulai Pál: *Rombányi*, Vajda János: *Találkozások*, Arany László: *A délibábok hőse*), amely még a 20. században is tovább élt (Dsida Jenő: *Tükör előtt*, Somlyó György: *Részletek egy megírhatatlan verses regényből*). A kortársi irodalomban Térey János *Paulus* című, Anyegin-strófában írt regénye (2001) érdemel figyelmet, amelyet egyik kritikusa az *Anyegin* „posztmodern újraírásának” nevez (MARGÓCSY 2002, 39), valamint Varró Dániel gyermekek részére írt népszerű regénye, a nagyrészt szintén Anyegin-strófában írt *Túl a Maszat-hegyen* (2003).²

¹ Az *olvassuk* tárgyas igealak kijelentő és felszólító módbeli egybeesése sűríti a cím értelmét: az *Anyegin* napjainkban is *olvasható* és *olvasandó*.

² Az Anyegin-hagyomány nemcsak nálunk él tovább. 1986-ban New Yorkban jelent meg Vikram Seith *The Golden Gate* című verses regénye, amely csaknem hatszáz Anyegin-strófában ábrázolja a 80-as évek kaliforniai yuppie-jainak életmódját és életfelfogását (lásd BREIDERT 1989).

Az új magyar Puskin-kiadás öröndetesen tanúskodik arról is, hogy a fiatal szerkesztők, Hermann Zoltán és Kalavszky Zsófia alapos és korszerű filológiai felkészültséggel, valamint nélkülözhetetlen ügyszeretettel veszik át a stafétabotot az idősebb russzista nemzedéktől.

A négy kötetre tervezett sorozat első kötete teljes egészében az *Anyegin*nek van szentelve. Az ízléses külsejű, 550 lapos könyv tartalmazza Hermann Zoltán szerkesztői előszavát, Áprily Lajos és Galgóczy Árpád teljes *Anyegin*-fordítását, továbbá – korábbi kiadások hiányosságát pótolva – Vas István és Weöres Sándor fordítás-töredékeit. A filológiai apparátusban helyet kaptak magának Puskinnak a jegyzetei a regény 1833-as kiadásához (kiegészítve Áprily és Hermann Zoltán megjegyzéseivel), Áprily Lajos jegyzetei fordításának 1953-as, első kiadásához (szintén szerkesztői kiegészítésekkel), továbbá Hermann körültekintően összeállított saját jegyzetei; utóbbiak magukban foglalják a verses regény Tomasevskij nyomán dátumszerűen összeállított keletkezéstörténetét, valamint az *Anyegin*-strófa strukturális leírását.³

A regény III. fejezetének 26. strófájában olvashatjuk, hogy Tatyjana franciául írta meg levelét Anyeginnek, s a levelet a költő fordította oroszra. Ez a fiktív „fordítás” nem egyszerű költői fogás volt Puskin részéről: az orosz irodalmi köznyelv korabeli állapotára, valamint a társadalom művelt rétegeinek orosz-francia két-nyelvűségére kívánt utalni (vö. PÉTER 1999, 78–81). 1863-ban Turgenyev és Louis Viardot prózában „rekonstruálták” a levél „eredetijét”, amelyet egy évszázad múltán Vladimir Nabokov egészített ki *Anyegin*-kommentárjaiban. Hermann Zoltán szerkesztői „bónusza” az olvasók számára a rekonstruált levél francia szövegének közlése.

Az irodalomjegyzék a forráskiadásokon kívül feltünteteti Brodskij, Lotman és Nabokov immár klasszikusnak tekinthető kommentárjait, valamint a regény magyar fordításairól az elmúlt fél évszázadban megjelent tanulmányokat. A kötet borítóján és az előzékeken szereplő saját kezű Puskin-rajzok – azon felül, hogy a könyv külsínét emelik – fontos vizuális támpontul szolgálnak a szerzői szándék értelmezéséhez. Így a borító címlapján található rajz, amely a Költőt és Anyegint baráti beszélgetésbe merülve ábrázolja a Néva partján, háttérben a Péter-Pál-erőddel (ahol a dekabrista mozgalom vezetőit végezték ki 1826-ban) mintegy előzetesen cáfol számos későbbi, a regény hőseit egyoldalúan sötét színekben bemutató kritikusi olvasatot. Nem véletlen, hogy Puskin nyomatékosan ragaszkodott e rajz szerepeltetéséhez, ám az végül is nem került be a regény első kiadásába.⁴

³ Az *Anyegin*-strófa sajátos szövegépítő szerepéről lásd PÉTER 1996.

⁴ A rajz, már nem Puskin kezétől származó változatában, a *Невский альманах*ban jelent meg 1829-ben; ezen *Anyegin* és Puskin a folyó gránit mellvédjére támaszkodva, háttal a Péter-Pál-erődnek áll. Ez a rajz egy epigramma megírására ihlette Puskit, amelynek zárósorai így hangzottak: „Не удостоивая взглядом / Твердыню власти роковой, / Он к крепости стал гордо задом. / Не плюй в колодец, милый мой.” Nyersfordításban: „Nem méltatva pillan-

Az *Anyegin* két magyar fordításának mostani kiadása nemcsak újabb olvasói nemzedékek számára teszi hozzáférhetővé a 19. század klasszikus orosz irodalmát elindító művet, hanem ösztönzést ad egy sajátos jelenség, az *Anyegin* magyarországi kultuszának – a „magyar Anyegin”-nek a – továbbgondolására.⁵ Éppen ennek okán merül fel bennünk a kötettel kapcsolatos egyetlen hiányérzetünk: a Bérczy-féle fordítás hiánya. Ez a hiányérzet nem irányul szigorú kritikai élel sem a szerkesztő, sem a kiadó felé, hiszen belátható, hogy egy harmadik fordítás beillesztése jócskán megemelte volna a kötet előállítási költségét és amúgy sem alacsony árát. Viszont a csak két fordítás közlésének lehetősége (a negyedikre, Mészöly Gedeonéra ezúttal nem is gondolhatunk...) óhatatlanul felveti a „melyik ujjamat harapjam?” gyötrelmes alternatíváját. Galgóczy Árpád kiváló munkája napjainkban a regény standard fordításának rangjára emelkedett s egyúttal megszerezte a tananyaggá válás (amúgy korántsem egyértelmű) dicsőségét is. Áprily Lajos fordítása szintén nagyon szép; ő az egyetlen a teljes *Anyegin* fordítói közül, aki nemcsak jól ismerte az orosz nyelvet és irodalmat, hanem egyúttal kiváló költő is volt.

És mégis! Az *Anyegin* helye irodalmi kincsestárunkban, a hazai Anyegin-kultusz létrejötte és hosszantartó továbbélése elképzelhetetlen Bérczy Károly fordítása nélkül. Arany Lászlótól Illyés Gyuláig, Krúdytól Móriczig, Babitsig, Máraiig számos költőnk és írónk nyilatkozott elragadtatással az *Anyegin*ről, nem takarékoskodva a Bérczy fordításának szóló dicsérő jelzőkkel. Ugyanakkor az is tény, hogy e fordításnak kétségtelen – bár nem kizárólagos – szerepe volt a regény magyar olvasatának kialakulásában, egyfajta metamorfózisban, amely „az orosz élet enciklopédiáját” (ahogyan Belinszkij, Puskin máig legautentikusabb kritikusa nevezte) a „szerelem bibliájává” változtatta.⁶ E sorok írója végül is Bérczy fordítását jelentette volna meg Áprilyé helyett, egyfelől azért, mert a „magyar Anyegin” létrejötte, sajátos tartalma és beágyazódása irodalmi hagyományainkba egyszerűen nem értelmezhető Bérczy fordításának figyelembevétele nélkül, másfelől azért, mert Bérczy és Galgóczy fordításának összehasonlítása hasznos tanulságokkal szolgálhat irodalmi nyelvünk és irodalmi-fordítói stílusirányzataink változásának vonatkozásában, különös tekintettel az orosz és a magyar költői nyelv fejlődésének aszinkron voltára. Ez utóbbi körülményt ma is fontos szem előtt tartani a 19. század orosz irodalmának (és nem csak a költészetnek a) magyarra fordításánál. Napjaink művelt orosz olvasója a Puskin-művek nyelvét alapszabályként fogadja el, alig érzékelve az időbeli távolságot; ezzel szemben Puskin magyar kortársainak,

tására a végzetes hatalom védőbástyáját, büszkén ülepét fordította az erődnek. Ne köpj a kútba, drága barátom.” Az utolsó sor utalás egy orosz közmondásra: Не плюй в колодец, пригодится воды напиться – a. m. „Ne köpj a kútba, mert még jól jöhet vizet inni belőle”; lásd Бродский 1957, 114.

⁵ Az irodalmi kultuszok vizsgálata viszonylag fiatal irodalomszociológiai irányzat. Nálunk a Puskin-kultusz nemzetközi kutatásának eddigi eredményeit széles kitekintéssel tárgyalja KALLAVSZKY Zsófia *A Puskin-életmű és -biográfia újrajródásainak tükrében* című PhD-értekezése.

⁶ A Bérczy-féle fordítás szerepéről e metamorfózis létrejöttében részletesebben lásd PÉTER 1961.

totta” a verseket oroszra (БАКА 2001). Feltűnő a „magyarra fordított” Pehotnij-versek és Tatyjana „oroszra fordított” levele jelenségének hasonlósága: egyik esetben sincs szó öncélú misztifikációról, mindkét fikció a maga módján kultúrák közötti valóságos kapcsolatra utal.

Ami az orosz és a magyar irodalom affinitásának mélyebben fekvő gyökereit illeti, végső soron talán arról a *kettős kötődésről* lehet szó, amely a két nép Nyugat és Kelet határmezsgyéjén egyensúlyozó mindenkori szellemi elitjét hol az egyik, hol a másik irányba vonzotta.⁷ Talán a mindkét társadalomra jellemző történelmi fellángolások és letargikus csüggedések, öntömjénezések, önbecsmérlések és xenofóbiás bűnbakkeresések, sivár anyagiasságnak és mítoszok iránti rajongásoknak váltakozása is ebből a nehéz *double bind*-ből eredeztethető. A zsenialitás csodája, ahogyan a franciás műveltséget és az orosz folklórt egyaránt szellemi tulajdonának tekintő, abesszin őst meg nem tagadó, tragikus sorsú költő életművében létrehozta Nyugatnak és Keletnek azt a magasrendű harmóniáját, amelynek elérésére e két világ határán ma is érdemes fáradoznunk. Emellett Puskin más tekintetben is nagyszerű szintézisek megalkotójának bizonyult. Maga a *Jevgenyij Anyegin* is szintézis, amely erényekből és gyarlóságokból egybeszórt hús-vér hőseinek koruk társadalmába mélyen beágyazott, *happy end* nélküli sorsát a romantikus empátia és ironikus valóságlátás máig hatékony művészi egységében ábrázolja.

Péter Mihály

Bibliográfia

- ARANY László (1960), *Bérczy Károly emlékezete*, in ARANY László *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 290–298.
- Eberhard BREIDERT (1989), *Weltreise der Onegin-Strophe*, in *Arion. Jahrbuch der Deutschen Pusckin-Gesellschaft*, Bd. 1., Bonn, Bouvier Verlag.
- Н. Л. Бродский (1957), *Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина*, Изд. 4-ое, Москва, Учпедгиз.
- GYERGYAI Albert (1962), *Klasszikusok*, Budapest, Szépirodalmi.
- KALAVSZKY Zsófia (2008) *A Puskin-életmű és -biográfia újraíródásainak tükrében*, PhD-értekezés (kézirat), Budapest.
- KOMLÓS Aladár (1955), Puskin a magyar irodalomban, *Filológiai Közlöny*, 1955/3, 333–352.
- MARGÓCSY István (2002), Térey János: Paulus, 2000, 2002. január, 39.
- PÉTER Mihály (1961), *Megjegyzések Puskin Jevgenyij Anyeginjének magyar fordításához*, in *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből*, I., szerk. KEMÉNY G. Gábor, Budapest, Akadémiai, 376–406.

⁷ Jól tudta ezt Kazinczy Ferenc: „Igen, származásunk szerint napkeletiek vagyunk, de a napnyugati új nemzetek irodalma a mienk is, s ez rokonságba fűzött velük.” (Levél Rummy Györgynek, 1816. január 6.; idézi P. Szűcs 2009.)

- PÉTER Mihály (1996), *Az Anyegin-strófa mint szövegmodell*, in *Absztrakció és valóság. Békési Imre köszöntése*, főszerk. R. MOLNÁR Emma, Szeged, JGYTF Kiadó, 253–261.
- PÉTER Mihály (1999), „*Pár tarka fejezet csupán...*”. Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Cs. SZABÓ László, (1944), Orpheus nyomában. Radnóti Miklós műfordításai, *Magyar Csillag*, 1944/2, 111–112.
- P. SZÜCS Julianna (2009), A kultúrkritikus, *Népszabadság*, 2009. július 11., http://www.nol.hu/kult/20090711-a_kulturkritikus

Anne LOUNSBERY, *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2007.¹

Miért volt irodalom- és kultúrtörténeti jelentőségű időszak, amelyben Gogol és Hawthorne alkotott? Hogyan formálódott a „szerzőség” intézménye a nyomtatott szövegek feltörekvő piacain? Miért válik sebezhetővé a szerzői identitás a robbanásszerűen kiszélesedő olvasóközönség előtt? Van-e jelentősége a nemzeti identitásnak az írásban? Létezett-e nemzeti irodalom Oroszországban és Amerikában a 19. század első felében? Képes-e a „publishing boom” (a nyomtatott kultúra, az ugrásszerűen felgyorsuló szövegkiadás) hozzájárulni egy nemzeti irodalmi hagyomány életre hívásához? Milyen szerepet játszott ebben Gogol és Hawthorne, illetve a két szerző kísértetiesen hasonló pályája? Hogyan lehet a kulturális defektusokat irodalmi előnyökre és művészi lehetőségekre fordítani? Mit talált Gogol Rómában, és milyen volt Hawthorne Rómája? Mit jelentett Oroszország és Amerika *megkésettisége* az európai kultúrához képest?

A Harvard Egyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke (Harvard University Department of Comparative Literature) által 2007-ben kiadott *Thin Culture, High Art: Gogol, Hawthorne, and Authorship in Nineteenth-Century Russia and America* (Sekély kultúra, magas művészet: Gogol, Hawthorne és a szerzői identitás problémája a 19. századi Oroszországban és Amerikában) című munkában Anne Lounsbery amerikai ruszista, a New York-i Egyetem Orosz Irodalomtudományi Tanszékének docense ezekre és hasonló kérdésekre keresi a választ, leszögezve, hogy Gogol és Hawthorne bizonyára mit sem tudtak egymásról. Kortársak voltak, azonban aligha olvasták egymás munkáit. Mégis pályájuk megdöbbentő hasonlóságait, kísérteties párhuzamait kutatva arra a következtetésre juthatunk, hogy azonos kérdések foglalkoztatták a két szerzőt. Mindketten egy olyan – irodalom-, illetve kultúrtörténeti szempontból történelmi jelentőségű – korszakban alkottak, amelyben egy addig kulturális szempontból kifejezetten szegényes közegeben ugrásszerű fejlődésnek indult a nyomtatott „kultúra”, a „leírt” szövegek terjesztése, és ennek megfelelően elkezdett átformálódni, pontosabban kifejlődni

¹ Az írás az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

egy folyamatosan bővülő olvasóközönség, továbbá az irodalom intézményes rendszere és médiumai.

Gogol (1809–1852) és Hawthorne (1804–1864) abban az időszakban élt, amikor mindkét országot elkezdte foglalkoztatni saját nemzeti irodalmának hiánya. Ekkor Oroszország és Amerika a nagyprózában látta az irodalmi felemelkedés jövőjét, méghozzá egy olyan próza rosszul definiált elképzelésében, amely egyszerre nemzeti, modern, klasszikus és széles körben olvasott. Gogol és Hawthorne ugyanakkor nemzeti irodalmuk hiányát, kulturális deficitjeit nem feltétlenül hátrányként fogalmazták meg. A kulturális szempontból légüres térben mindketten művészi és esztétikai lehetőségeket, irodalmi potenciált láttak. Akut félelmek sokkal inkább a megkérdőjelezhető olvasói kapacitásban, a potenciális olvasóközönség ismeretlen összetételében, az irodalomértés ingerszegénységében és ezáltal a szerzői identitás sebezhetőségében rejlettek. Oroszországban és Amerikában az 1820-as évektől kezdve egyre több írás jelenik meg, amelyek hangot adnak a nemzeti irodalom hiányával, a kultúra hiányzó nemzeti identitásával szembeni elégedetlenségüknek. Ezeknek a száma oly mértékben megszorodott, hogy a periodikus írás egyfajta alműfajává vált, aminek az lett az érdekessége, hogy jelentős mennyiségben írtak mindkét nemzet lehetséges irodalmáról, mielőtt az az irodalom megszületett volna. Következésképpen ez az irodalom saját fejlődésére vonatkozóan folyamatos önkritikát gyakorol, s úgy szemléli önmagát, illetve önnön evolúcióját, mint öntudatosan kiformalódó nemzeti és modern jelenséget. Oroszországban 1834-ben Belinszkij már vállaltan új terminusokkal írja le a nemzeti irodalom fogalmát, amely szerint nem egy nemzet intellektuális tevékenységeinek kifejeződése *litterákban*, azaz nyomtatott betűkben, hanem a szabad ihlet által inspirált művészi szövegek kollektív korpusza, amelyben jelen van a nemzet *szellem*e, szellemisége, spiritualitása. Belinszkij mellett más kritikusok – Nagyezsdin, Venyevityinov, Pletnyev, Androszov, Csaadajev – is sürgetik a nemzeti szellemű és identitású irodalom kiforrását. Ezzel párhuzamosan Amerikában az 1830-as években Longfellow és más amerikai gondolkodók, kritikusok, úgymint Brownson, Cooper, Bryant és Emerson, szintén síkra szállnak egy nemzeti *szellem*mel áthatott amerikai irodalom életre hívásáért. A kulturális deficiteket kifejezetten Amerika előnyeként, míg a nemzeti irodalmi hagyomány hiányát irigylésre méltó szabadságként értékelik. Számos orosz és amerikai gondolkodó számára tehát ebben az időszakban a kultúra, illetve az irodalmi hagyomány hiánya történelmi kötöttségektől, az irodalmi tradíciók béklyóitól mentes szabadságot jelentett, szemben az európai kultúra kimerített, hagyományok által kötött lehetőségeivel.

Azonban a *publishing boom*, a nyomtatott „irodalom” robbanásszerű megindulásának eredményeivel, a nyomtatott kultúra, könyvek, folyóiratok és periodikák mennyiségének drasztikus megemelkedésével, a prózairodalom differenciálatlan és elnyomó dominanciájával szemben mind Amerikában, mind Oroszországban averziókat fogalmaztak meg, különösképpen Hawthorne és Gogol. 1831-ben, az *Esték egy gyikanykai tanyán* című ciklus előszavában Gogol a méltatlankodó olvasót jeleníti meg, aki tiltakozik egy sokadik nyomtatott könyv megjelenése ellen, hangsúlyozva, hogy már annyi nyomtatott papír van, hogy az ember nem tudja, mit

csomagoljon bele. Hawthorne az 1844-es *Earth's Holocaust* (A föld tűzáldozata) című parabolája pedig a minden könyvet, minden mihaszna nyomtatott írást el-tüzelő máglyát vizionálja. Természetesen több tényező is árnyalja a képet az orosz és amerikai viszonyok összehasonlításában. Fontos megjegyezni azt a különbséget, hogy míg Oroszországban 1844-ben a lakosság 90 százaléka analfabéta volt, addig 1850-re az amerikai fehér populáció 90 százaléka már írástudó, és ezzel ekkor a világ legnagyobb potenciális olvasói bázisát alkotja. Éppen ezért azt érdemes megvizsgálni, hogy az amerikai és az orosz társadalom legműveltebb szegmensei hogyan reagáltak az olyan nyomtatott szövegek robbanásszerű megnövekedésére, melyek nem feltétlenül tűntek *irodalomnak*, mivel Oroszország és Amerika nem könyveket, nem nagy mennyiségű nyomtatott írást akart, hanem organikusan egymáshoz kapcsolódó szövegek korpuszából felépülő *saját* irodalmi hagyományt.

Oroszországban létezett egyfajta irodalmi élet vagy hagyomány, amely azonban csak egy szűk elit privilégiumaként kizárólag a szalonok egyesített kulturális terében forrott ki. Ez a homogén kulturális tér elkezdte kialakítani a *szerzőség* ekkor még belterjes intézményét, közvetlen, intim és interaktív kapcsolatot létesítve az olvasóval, illetve a befogadóval. Ez az intim, de ugyanakkor rigorózan konvencionális és arisztokrata miliő sokat tett a modern orosz irodalmi hagyomány létrejöttéért és bizonyos esztétikai szabványok kodifikálásáért. Gogol éppen abban a periódusban alkotott termékenyen, amikor Oroszországban az irodalom, illetve az irodalmi élet elkezdett kimozdulni a szalonokból, és jelentős terjeszkedésnek indult a nyomdák és a nyomtatott szövegek ugrásszerű terjedése révén. Amerikában azonban nem létezett a prominens szalonok vagy az albumköltészet hagyománya. Míg az orosz szalonokban elindulhatott egyfajta szerzőség, illetve szerzői identitás evolúciója azáltal, hogy a szűk értelemben vett olvasói publikum, a szalonok közönsége kézzől kézre adta a kéziratokat, albumokat, addig Amerikában már nyomtatott könyvek és folyóiratok lehetséges olvasói alkották a szerzők által elképzelt potenciális olvasóközönséget. Gogol és Hawthorne tehát már azt a kérdést teszi fel, hogy miként teremthető meg egyfajta intimitás olvasó és író között, azaz két olyan személy között, akik sosem látták és nem ismerik egymást. Mindketten azzal szembesültek, hogy a nyomtatott kultúra előrenyomulásával megjelent az anonim és rendkívül diszperz olvasóközönség: ezt a publikumot a szerző már csak absztrakciókban szólíthatja meg.

A fentiekben vázolt dilemmák, illetve a kiforróban lévő, változó és törekeny szerzői identitás sérülékenységtől, a mellőzöttségtől és az ismeretlenségtől való akut félelem formálták Hawthorne és Gogol korai prózáját. Mindketten akkor kezdték pályájukat, amikor a szerzői identitás, illetve az írói hivatás nemigen létezett, de életművüket már *par excellence* nemzeti szerzőkként fejezték be, és országuk irodalmi topográfiájának szignáljaivá váltak. Elismert szerzők lettek, még mielőtt megírták volna legjelentősebb műveiket. Mégis – ahogyan Borisz Ejchenbaum megállapítja – mindkettejüket mindvégig az a kérdés foglalkoztatta, hogy miként válhatnak íróvá, és hogy mit jelent írónak lenni.

A könyv *Bevezetőjében* Lounsbery a 19. század első felének orosz, illetve amerikai szerzői, különösképpen Gogol és Hawthorne által megtapasztalt körülmények

és kulturális kondíciók közötti analógiákat tárja föl, majd ezt követően három részre tagolja munkáját, amelyek középpontjában egy gogoli és egy hawthorne-i szöveg elemzése áll két-két alfejezetet alkotva mindhárom nagyfejezetben, amelyeket egy-egy záró esszé szintetizál. A könyv első része (Part I, *First Writings and Institutional Negotiations*) a Hawthorne és Gogol korai munkásságának időszakában formálódó olvasói és szerzői modelleket elemzi Gogol *Esték egy gyikanykai tanyán*, a *Mirgorod* és az *Arabeszkek* című ciklusaival és Hawthorne korai elbeszéléseivel a középpontban. Lounsbery arra is rámutat, hogy az irodalmi intézmények mennyire eltérő *œuvre*-modelleket konstruáltak Gogol és Hawthorne korai írásaiból.

A gyikanykai történetekben Gogol azt kutatja, hogyan érinti a nyomtatott kultúra berobbanása a hagyományos történetmondást, megváltoztatja-e az elbeszélői mintákat, továbbá azzal a ténnyel szembesít, hogy az olvasónak (befogadónak) az író (elbeszélő) élő jelenléte nélkül is hozzáférése van a szövegekhez. A *Gyikanyka* ciklus a szóbeli és az írott (nyomtatott) formákat elválasztó demarkációs vonalat kutatja, a megjelenített narrátor-szerkesztő egyfajta közvetítő, mediátor szerepet tölt be a két kultúra között, ő maga az írnok, aki átülteti a falubeliek szóban elmondott meséit, történeteit az írásbeliség világába. A gyikanykai történetek tisztán *szkáz*-narratívák, azaz olyan írott szövegek, amelyek tudatosan adaptálják egy adott elbeszélő szóbeli diskurzusát, így elválasztva magukat az irodalmi normáktól. Gogol nem azért alkalmazza a *szkáz* közlésmódot, hogy elfeledtesse az olvasás aktusát, hanem sokkal inkább, hogy felhívja a figyelmet az olvasás és hallgatás, illetve az írás és a beszéd között húzódó feszültségre, így kérdéseket fogalmazva meg a nyomtatott szövegek és szerzőik státusáról. Gogol a szóbeli formákat állítja szembe a leírt szöveggel, a valamikor szóban elmondott történetek kéziratba foglalásával, majd nyomtatásban való megjelenítésével. Gogolt tehát különösképpen foglalkoztatták ezek a jelenségek, köztük elsősorban a berobbáné nyomtatott kultúra által érintett szerzőség problémája.

Lounsbery siet megjegyezni, hogy a gyikanykai történetek sikere részben a *szkáz* eljárásaiban, részben népies ihletettségű színezetükben rejlett, mivel abban az időszakban születtek, amikor az olvasók az addig erősen meghatározó német romantikától egyre inkább elmozdulva „nemzetiséget”, azaz nemzeti identitást kezdtek keresni az irodalomban. Különösen érdekes, hogy a gyikanykai ciklus nem sokkal azután jelenik meg, hogy Gogol szülőhazájából, Ukrajnából Pétervárra érkezik. Kevés „nagyorosz” látott iróniát abban az érdekes tényben, hogy éppen egy ukrán („kisorosz”) szerző az egyik első olyan alkotó, akinek munkáihoz a modern orosz irodalom hitelesen nemzeti jellegű írásait társítják. Gogol kihasználja a nemzeti-nemzetiségi identitás nyújtotta játékeret, és Puskin *afrikaiságához* hasonlóan Gogol *ukránsága* sem válik statikus identitássá. Lounsbery szerint a gyikanykai történetek diszpozíciójában Gogol az ukránságot a szóbeli hagyománnyal társítja (ukrán népi források, dalok, mondák, közmondások), amit szembeállít az oroszországgal, azaz az „írással”, a leírt szövegekkel és a nyomtatott kultúrával. Hawthorne *Alice Doane könyörgése* című novellája egyfajta „*pseudo-folk*” elbeszélésnek indul, majd egy olyan tudatos meditációba fordul át, amely a

népi múlt felhasználásának lehetőségeit és annak szükségességét kutatja, mely hozzájárulhat egy „magas” művészet, illetve irodalom megteremtéséhez. A szerzőket nem is annyira a népi motívumok adaptációja foglalkoztatja, hanem maga az eljárás. A gyikanykai történetekben számos elbeszélői hang váltja egymást, hiszen Rudij Panyko inkább csak az írnok, a gyűjtő, a szerkesztő szerepét tölti be, aki összegyűjti a falubeliek történeteit. Elmosódik a szerző kategóriája, mivel az olvasóban azt a benyomást kelti, hogy a gyikanykai történetek egyfajta együttműködés, közös munka eredményei, és ez nemcsak a népi kultúra auráját adja meg, hanem a történetek megalkotóját felszabadítja a szerzőség kategóriájának súlya alól. Oroszországban a Gogol előtti irodalom elsődleges helyszíne a salonok homogén kulturális tere volt. Gogol azonban – már tudatában a kiadási-nyomtatási robbanásnak – a leírt szövegek közönségét kereste, a nyomtatott kultúra publikumához akart utat találni. Rudij Panyko figurája és a többi korai elbeszélői alak lehetővé teszi Gogol számára, hogy kísérletezzon a különböző erősségű szerzői identitásokkal. Panyko mentegetőzik a feltételezett olvasóval szemben megütt túlságosan közvetlen hangnem miatt, amely mentegetőzés világosan utal az író és az olvasó viszonyának egyenlőtlenségére és bizonytalanságára. Gogol a szóbeliséget hangsúlyozza azokkal az elbeszélői mintákkal, amelyeket Panyko alakja köré rendez (például elbeszélői locust jelenít meg részletes útleírással, hogy a hallgatóság, az implikált olvasó „odataláljon” Rudij Panyko kunyhójához, az elbeszélői aktus színhelyéhez), továbbá hangsúlyozza a hallgatóság, azaz az implikált olvasók összetartozását, ismeretségi és rokoni szálait, egymáshoz való viszonyait, ami egyenes antitézise a nyomtatott szövegek egymáshoz nem kapcsolódó, diszperz olvasóközönségének, valamint élesen szembeállítja az *unoka* hallgató és a *nagyapa* történetmondó kapcsolatát az ismeretlen olvasó és a nem jelenlévő író viszonyával.

Hawthorne korai munkái is a nyomtatási, szövegkiadási kultúra felemelkedésének időszakában születtek, annak a kettősségnek a tudatában, hogy ez a felemelkedés potenciális művészeti erőt is hozhat, ugyanakkor a szerzői identitás és az irodalom értékvesztésével is fenyegetett. A szövegek széleskörű disztribúciója számos társadalmi transzformációhoz vezetett: mindenekelőtt egyfajta „közösség” érzetéhez olyan egyének között, akik soha nem ismerték egymást (beleértve a nemzet elképzelt közösségét is), továbbá erős, de kiszámíthatatlan felvevőpiacokhoz, valamint az *egyedül* történő olvasás, az „elszigetelt olvasás” gyakorlatához, izolálva az olvasót a többi befogadótól és magától a szerzőtől. Hawthorne és Gogol mélyen megélte ezt az elszigetelődést, és korai munkáikban próbálják áthidalni az olvasó és a szerző közötti távolságot, illetve arcot és identitást adni az ismeretlen, arc nélküli olvasónak. Mindketten kísérleteznek a szerzői identitás játékerében (előszó, változó elbeszélői szerepek, szerkesztő, gyűjtő, írnok szerepeltetésével), gyakran azért, hogy minimalizálják azt a sebezhetőséget, amely a nyomtatott kultúrában fenyegeti a szerzőt és a szövegeket. Éppen ezért Gogolnak a periodikus irodalom fejlődéséről szóló cikke (1836) mérföldkő volt a szerzői identitásról való gondolkodásában: miután hivatásává vált az írás, már nem próbálkozott különböző szerzői ének *ex nihilo* megteremtésével, és inkább a szerzőség intézményének

integritására összpontosított. Tudomásul kellett venni azt, hogy az olvasóközönség jelentősen kiterjedt és társadalmilag kiszélesedett, és hogy az irodalom már nemcsak egy szűk elit privilégiuma volt. Gogol tanulmánya felteszi a kérdést: Kicsoda az olvasó? Milyen műveltséggel rendelkezik?

Mind Gogol, mind Hawthorne korai prózája a folyamatosan növekvő, szóródó, kiszélesedő és egyre ismeretlenebbé váló olvasói publikum irányában tapogatozik. Mindkettejüknek szüksége volt *névre*. Olyan névre, mellyel képesek voltak önmagukat, szerzői mivoltukat reprezentálni a fundamentálisan megismerhetetlen olvasóközönség felé. Gogol korai elbeszéléseit ciklusba rendezte: az *Esték egy gyikanykai tanyán*, a *Mirgorod* ciklus, az *Arabeszkek* című gyűjtemény (amely később egyes különálló darabjaival érvényesül) vagy a *Pétervári elbeszélések* (amelyek csak utólagosan rendeződtek ciklusba) azt erősítették meg, hogy Gogol jelentékeny, nagylélegzetű, „major” munkák szerzőjeként számottevő irodalmi jelenléttel rendelkezik. Gogol tudatosan próbálja elkerülni a miniatürizálás vádjait, szerves kapcsolatot kiépítve egyes „kis” szövegei között különböző keretesszövegek, előszók vagy visszatérő, tematizált narrátorok segítségével. A ciklikusság tehát nagyban hozzájárult Gogol szerzői identitásának megerősödéséhez. A miniatürizálás és a kisleptékűség vádjai Hawthorne-t azonban elérték, mert nem élt a gyűjteménybe, illetve a sorozatba rendezés lehetőségével. Ezért próbáltak ezen segíteni kiadói és szerkesztői, jelesül a *Tickner and Fields*, akik később tudatosan próbálták egységes *œuvre*-ként megjeleníteni Hawthorne írásait. Oroszországban még a kiadás előtt Belinszkij már előre jelezte, illetve beharangozta egy gogoli szövegkorporusz megjelenését. Ezzel szemben Hawthorne sokkal több időt töltött ismeretlenként, mint Gogol, és ez rá is nyomta a bélyegét teljes életművére. Miután Hawthorne híressé vált, kiadók újra kiadták műveit már a bejáratott hawthorne-i márkanévvel alkalmazva. Míg Belinszkijnek sikerült Gogolt előre a jövő írójának beállítani a jövő irodalmának ígéretével, addig Fields retrospektív módon tudta felépíteni Hawthorne kultivált imázsát, mint a legklasszikusabb amerikai íróét. Hírnevük megerősödésével személyes vonatkozásaik jelentősége is felerősödik műveikben. Például Gogol személyes identitásbeli válsága Oroszország kulturális identitásának válságát tükrözte. Gogol kulturális liminalitása – ukrán vagy orosz, provinciális vagy szofisztikált, szórakoztató vagy mély értelmű – erősen rezonált az orosz értelmiség bizonytalanságaival saját nemzeti „magas” kultúrájukkal szemben. Hawthorne védtelenségérzése az arc nélküli publikum előtt, továbbá averziói mind az anonimitással, mind a hírnévvel szemben az Amerikát átforgató gazdasági és társadalmi folyamatokra reflektáltak, Gogol pedig szintén a szerzői sebezhetőséget fogalmazza meg, és a népi, szóbeli kultúra ukrán történetmondóját és a nagyközönséghez szóló orosz író alakját egyesítő kulturálisan hibrid identitást teszi magáévá.

Lounsbery munkájának második nagy fejezetében (Part II, *Thin Culture, High Art*) a szerző Gogol *Holt lelkek* című poémájának és Hawthorne *A hétormú ház* című románcának elemzését végzi el azoknak az általános orosz, illetve amerikai kulturális defektusoknak a fényében, amelyekben mindkét szerző esztétikai lehetőséget látott, továbbá azokat a narratív nézőpontokat kutatja, amelyek játékerével

mindkét író kísérletezett. Lounsbury vizsgálja a nemzeti identitás és a művészet konfigurációjának alakulását is a két szöveg kapcsán: mindkét mű már nemzeti, a nemzetről szóló könyvként, illetve olyan műalkotásként vonul be a köztudatba, mely tudatos interpretációs olvasói tevékenységet követel meg és az exegézisre, a szövegértelmezésre irányítja a figyelmet. Mindkét írás egyszerre ösztönzi és egyúttal eljárásaival meg is akadályozza az interpretációt, bizonytalanságban tartva az olvasót. Gogol és Hawthorne az olvasó ilyenén provokálásával saját kétségeinek ad hangot az írott szövegmű megalkotásával kapcsolatban. Mindkét szerző írásmódjában a kimondhatatlan, a kifejezhetetlen, a leírhatatlan, a meghatározhatatlan, a titokzatos, a mély jelentés fogalmai kezdenek dominálni, olvasóikat pedig tudatos interpretációra sarkallják a *kimondhatatlanra* helyezve a hangsúlyt a kimondhatóval szemben.

Mindkét szerző megjeleníti a kultúra sekélyességét: minden, ami „köz” a *Holt lelkekben* és *A hétormú házban* az inkoherenca, a hiány és a silányság attribútumaival kerül leírásra. Gogol N. városának főtere, vagy Hawthorne hétormú házának poros utcája a helyi kultúra sivárságáról és a múlt teljes hiányáról árulkodik. *A Holt lelkek* egy kommunikációra alkalmatlan, inkompetens közönséget feltételez, *A hétormú ház* pedig egy olyan társadalmat, amelyet kizárólag a piaci viszonyok határoznak meg. *A Holt lelkek* radikálisan változtatja narratív tónusait és *A hétormú ház* is különböző szerzői hangokat üt meg, mindig más megvilágításba helyezve az eseményeket. Mindkét szöveg mintegy gátolja az olvasót abban, hogy egységes nézőpontot tudjon kialakítani, továbbá mindkét mű föltárja a szerző olvasóközönsége előtti sebezhetőségét. Hawthorne hőse, Hepzibah a boltban vásárlói elé lép, ahogyan a művész aláveti magát a „köz”-véleménynek, a publikum ítéleteinek. Hawthorne számos írása arról tanúskodik, hogy a szerző az olvasóközönséget, az olvasói publikumot bíróságként, ítélőszékként látta, mint például *A vámbáz*, *A skarlát betű* vagy *A lekipásztor fekete fátyla* című elbeszélésekben. *A Holt lelkekből* világosan kiderül, hogy Gogol számára a művész nem heroikusan felnagyított képekből dolgozik, hanem a *minúciák*, a csekélységek, a kicsinységek tömegéből kell alkotnia, méghozzá a művészi perspektíva különböző és tudatos térbeli és időbeli alkalmazásával. Hawthorne is az ún. *távoli* nézőpontot hangsúlyozza *A hétormú házban*, amely nézőpont az egyedüli, ami átláthatja az amerikai valóságot. *A Holt lelkek* végén Oroszország sivárságát írja le, de a művész „magas”, távoli nézőpontjából szemlélve az üresség éppen a végtelen lehetőségbe transzformálódik.

Anne Lounsbury könyvének harmadik része (Part III, *Tradition and Modernity, or, What Gogol and Hawthorne found in Rome*) a *Pétervári elbeszélések* áttekintését, Gogol *Róma* című elbeszélésének és a *Válogatott helyek barátaimmal folytatott levelezéséből* című gyűjteményének, valamint Hawthorne utolsó regényének, a *Márványfaun*nak az elemzését foglalja magában. Lounsbury mindegyik elbeszélést a nyomtatott szövegek túlbujánzására adott válaszként is vizsgálja, továbbá azt is feltárja, hogy Róma városához és általában az európaiság kérdéséhez Gogol és Hawthorne milyen radikálisan eltérő tartalmakat társított.

Mindkét szerző eleinte az európai kultúrával való viszonylatban próbálja meghatározni saját nemzeti kultúráját, illetve irodalmi lehetőségeit, amelyek közül mindkettő periferikusnak számított a kultúra európai központjához képest. Mindketten éveket töltenek Rómában (Gogol majdnem egy évtizedet 1837 és 1847 között, míg Hawthorne 1858–1859-ben), és római tartózkodásuk a szerzők számára jelentős szerepet játszik abban, hogy miként képzeljék el művészi szerepüket és identitásukat saját kultúrájukban. Míg Hawthorne számára Róma nemcsak az európaiságnak, hanem magának a művészetnek is a kvintesszenciája, de egyúttal a múlt múzeuma is, addig Gogol – a számára Párizs által reprezentált – Európát egyfajta kártékony modernséggel azonosítja, és Rómát ennek az Európának az antitéziséként fogja föl, amely sok vonásában megegyezik Oroszországgal. Gogol döntéséhez, hogy elhagyja Oroszországot, az is hozzájárult, hogy a berobbanó nyomtatott kultúra átformálta író és közönsége viszonyát. Távolságot alakított ki, illetve a szerzőséghez való hozzáférhetetlenséget hozta létre. Részben ugyanez indította útjára Hawthorne-t is. Gogol Rómája alternatív világot kínál, a piac által nem érintett, tiszta művészet idealizált világát. Gogol számára Róma a mestermű, melynek közönségét maga a mű képes életre hívni. Hawthorne Rómája épp ellenkezőleg: a műviség és a múlt esszenciája. Gogol és Hawthorne úgy gondolták, hogy bár a szövegnyomtatás és -kiadás szerzői létbe emeli őket, az értékvesztés veszélye is fennáll, mivel szövegeik egy olyan átláthatatlan vérkeringésbe kapcsolódnak be, amelyben bármi valami más kópiájának tűnhet. Mindkettejüket foglalkoztatja az imitáció és a plágium örök problémája, és ugyanúgy kortársaikat is, akik általánosan úgy vélték, hogy Oroszország és Amerika olyan későn érkezett a kultúra világába, hogy kulturális produktumaik bármikor pusztán imitációként tűnhetek föl. Gogol és Hawthorne igyekszik újraértékelni ezt a megkérdőjelezhetőséget és az abból fakadó imitációs gesztusokat. Rómában Hawthorne szembesül az európai kultúra mesterműveivel, az eredetiség és a *sui generis* önteremtés művészi problémájával: utolsó regényében, a *Márványfaun*ban Hilda, a festő-restaurátor és Kenyon visszatér Amerikába, ahol már egyikőjük sem képes a művészetnek szentelni életét. Gogol és Hawthorne azzal a ténnyel néz szembe, hogy egy olyan korba érkezett el, amelyben a nyomtatott szövegek hirtelen mindenütt „ott teremnek”, és elkezd burjánzani egy végső soron „egyszer használatos”, „eldobható” prózaírodalom az állandóan új történetekre éhes piaci igények nyomása alatt. Többek között ennek hatására döbbennek rá az általuk korábban áhított olvasottság kettősségére: a szerző olyan erőre tesz szert, amely nem teljes egészében az övé. Hawthorne „civilben” vámházi tisztviselőként dolgozott, és *A vámház* című elbeszélésében írja le, hogy úgy kerül ki a nyomtatott könyv a világba követhetetlenül, ahogyan a nevét rápecsételik az elvámolandó árukra. *A skarlát betű* című regényében Hawthorne a modern szerző alakját Dimmesdale tiszteletes figurájában kódolja, és szembeállítja az egyre népszerűbb Dimmesdale hírnevét, illetve a hírnév utáni vágyát Hester ambíció nélküli, tiszta művészetével. Gogol *Az arckép* című elbeszélésében a modern szerzőség problémáját, Csartkov alakjában a siker, az elvárások és a piaci nyomás hatására alkotóképtelen, megbénult művészt mutatja be, a művészet és a

kereskedelem közötti feszültséget még közvetlenebbül emeli ki, és egy olyan művészi *piacteret* képzel el, amely nem rontja meg és nem trivializálja a művészetet.

A könyv *Epilógus*ában Anne Lounsbery a két szerző kanonizálását és utódaikra gyakorolt hatását taglalja. Hawthorne és Gogol rendkívüli erővel hatott kortársaira. A 19. századi amerikai kritika számára Hawthorne volt a művészek művésze, akit már 1850-re klasszikussá emeltek. Gogol egy prózára kiéhezett időszakban lett prózaíró, Belinszkij, Dal és a korabeli kritikusok új prózanyelvet, új, vad beszédmódot fedeznek fel Gogol írásmódjában, amit irodalomtörténeti fordulatként értékelnek. Gogol és Hawthorne kanonizálása világosan mutatja, hogy Oroszország és Amerika mit akart elérni irodalma felemelkedésével. Hawthorne eleinte a figyelmen kívül hagyott zseni, a „keveseknek” szóló magas irodalom szerzője volt, de tíz évvel később már Amerika legünnepeltebb sztárja, portrék és mellszobrok élő modellje lett. Az orosz értelmiségi elit – a maga szemszögéből – elsősorban Gogol prózájára próbálta alapozni a kiterjedtebb és egységesebb orosz kultúra jövőjét.

Mind Gogol, mind Hawthorne írásra képtelen, összeroppant íróként fejezi be pályáját. Hawthorne részt vett saját maga kanonizálásában, klasszicizálásában és monumentalizálásában, és széles rétegek által ünnevelt celebritássá vált. Összeroppant e súly alatt, képtelen volt az elvárásoknak és a saját maga által felállított szabványoknak megfelelni, többé nem volt képes az alkotó írásra. A gogoli szerzői identitás nagyban hozzájárult a prófétai-tanítói szerzőségi modell elfogadásához és széles körű elterjedéséhez Oroszországban, de Gogol éppen a spirituális perfekcióra egyre elvakultabban törekvő prófétai modell súlya alatt roppant össze. A századforduló utáni új orosz és amerikai generációk újabb és újabb jelentéseket tárnak föl Gogol és Hawthorne életművében, tovább árnyalva a szerzők recepciójának összképét. Míg Hawthorne-hoz a látnoki szerző identitását kapcsolják, Gogolhoz pedig az álomszerű hiperbolák és torzítások művészenek a képét, de valamennyi későbbi nemzedék a két szerzőt „alapító atyaként” viszi tovább magával a jövő irodalmába.

Bár Anne Lounsbery könyve az orosz és az amerikai irodalomtörténet alakulásának analógiáit tárja föl a teljesség igényével fellépő mély filológiai alapossgal, precíz kulturológiai és olvasásfenomenológiai háttérelvezésekkel, valamint szorosan szövegközeli vizsgálódásokkal egyben azt is megvilágítja, hogy a formálódó szerzői identitás és a szerzőség intézménye a két kultúrában mennyire különböző funkciókat kezdett betölteni a későbbiekben, és noha Gogol és Hawthorne azonos kérdésekkel szembesült, válaszaikban mégis eltérő és szerteágazó utakat hagytak utódaikra.

Selmeczi János

Ny. V. Gogol és az orosz irodalom.
Kilencedik Nemzetközi Gogol-konferencia.
Moszkva, 2009. április 1–5.¹

A 2009-es év bővelkedik irodalmi évfordulókban. Oroszországban szinte grandiózus méreteket öltött Nyikolaj Vasziljevics Gogol születésének 200. jubileuma. Nem volt város, kulturális központ, ahol ne emlékeztek volna valamilyen formában a világhírű klasszikusra. Az egyik ilyen központi esemény az Orosz Tudományos Akadémia Gogol Bizottságának és a Lomonoszov Egyetem Bölcsészettudományi Karának közösen szervezett nemzetközi konferenciája volt 2009. április 1–5. között a moszkvai Gogol Múzeumban, Kutatóközpontban és Könyvtárban (Gogol-házban). Ez képezte az immár hagyománnyá váló Gogol-konferenciák (Гоголевские чтения) sorában a kilencediket, ahol a legismertebb orosz, ukrán és európai kutatók (E. I. Annyenkova, V. A. Voropajev, I. A. Vinogradov, M. Ja. Weisskopf, V. I. Mildon, P. V. Mihed, Ju. Ja. Barabas, F. Beltrame, stb.) vettek részt. A konferencián nyolcvannégy előadás hangzott el, amelyeket az alábbi témakörökben hirdettek meg: Gogol és az orosz irodalom, a Gogol-művek nemzeti specifikuma, Gogol műveinek keresztény gyökerei, Gogol kortársai, Gogol az irodalomtudományi iskolák megközelítésében, a Gogol-kutatás jelenlegi irányai, Gogol nemzetközi recepciója. A teljesség igényét félretéve az alábbiakban csak néhány, innovatív előadás rövid bemutatására szorítkozunk.

Gogol születésnapja április 1-jére esik, és ez a dátum mintha abszurd módon meghatározta volna a tehetsége irányultságát is. A szakmai programot nyitó plenáris előadások elsősorban attól a korábban rögzült Gogol-képtől igyekeztek elhatárolódni, amely kizárólag vérbeli szatirikusként határozta meg és határolta be az író. A mérleg nyelve ugyanakkor többször átbillent az ellentétes véglet javára, és a kutatók többnyire az író keresztény hitéről, konzervativizmusáról, a *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből* eszmeiségéről, szlavofil hangsúlyairól értekeztek. Ugyanakkor például Jurij Mann, az egyik legismertebb Gogol-kutató előadása címéből (*Являются ли „Выбранные места” утопией?*) ítélve, éppen hogy a *Válogatás* utópiaszerűségét boncolgatta volna, ám más elfoglaltságából adódóan a tudós távol maradt a konferenciától. Szintén a vallásos értékrend tala-

¹ Az írás az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

járól elmozdulva igyekezett Ivan Jeszaulov (*Биография, творчество и понимание Н. В. Гоголя: теоретические проблемы*) párbeszédet kezdeményezni a különböző értelmezési módok és irányok képviselői között. A magyarázatok sokféleségének elfogadását hangsúlyozta, s felhívta a figyelmet arra is, hogy az interpretációknak nem szabad elszakadniuk a filológia tárgyköreitől.

Az általános, összegző bevezetőket követő első nagy előadásblokk a *Holt lelkek* köré csoportosult. A kutatók által igencsak kedvelt regényről különösen nehéz újszerű interpretációkat hallani, mégis gyakran élvezhettünk hol meghökkentő, hol elgondolkodtató, hol pedig felvillanyozó elemzéseket. A. A. Korabljov felvette annak lehetőségét, hogy a regényszereplőket Gogol irodalmi környezetével való rokonítsuk (*Теория литературы Н. В. Гоголя*), így például Manyilovot a szentimentális Zsukovszkijjal, Pljuskint a neve hangzóságára rímelően Puskinnal. A feltételezéssor a többség számára megalapozatlannak tűnt, ezért nagy port kavart. Hasonlóan élénk vitát indított L. V. Karaszjov zoológiai rendszerezése (*Загадка Чичикова*), amelyben Gogol sajátos eljárás módját, a szereplők állatfigurákkal történő jellemzését vizsgálta (Korobocska mint tyúk, Szobakevics mint medve). Így kerülhetett az attribútumok, az utánzó és ügyeskedő viselkedésmód, a tükörfunkció és az onomasztikai aspektusok révén Csicsikov párhuzamba a majommal, amihez hozzájárult az orosz nyelvi képző *чи* majomalakra vonatkozása is (vö. az ismert rigmussal: *обезьяна чичичи...*). A kutató szerint az ördögi és kaméleoni tulajdonságokkal felruházott orosz ember a világot majmolja. Csicsikov látszólagos jellegtelensége a többi szereplő leleplezésére, önmagával való szembeállítására szolgál. Ehhez hozzátennénk, hogy az ominózus képző inkább az orosz nyelvre jellemző becézgetést képviseli. Csicsikov fogatának csengettyűje, trojkája, ládikája és egyéb tárgyai is fel vannak ruházva a gyöngédség nyelvi jelével és Csicsikov nevének jelölőjével (*Чичиков – бубенчик, колокольчик, бричка, ларчик* stb.).

Szinte már közhelyszámba megy az a megállapítás, hogy a tárgyak Gogol műveiben kiemelkedő poétikai szerepet játszanak. Az író alakjait eltárgyasítja, ami azt jelenti, hogy nem egyszerűen tárgyi részletek, attribútumok révén írja le az embert, hanem azáltal, hogy műveiben a dolgok és a személyek helyet cserélnek, a tárgyak valósággal megelevenednek. Már a 19. század végén a szimbolista Andrej Belij is terjedelmesen elemezte azt a gogoli hasonlatot, amely a bálozókat először fekete frakkjukkal jellemzi, majd átviteles társítás formájában legyekkel rokonítja. A metonímia kiterjesztett metaforává, a dolog pedig jellé alakul, és ez a folyamat kiegészül a cselekvés aktusával. A részletek, apróságok, dolgok szimbolikus funkciójára mutatott rá az ukrán gogolisztika egyik kiemelkedő képviselője, V. I. Macapura, mintegy összegezve a tárgykörben eddig folytatott kutatásokat. Az *О роли и функциях „мелочей” в „Мертвых душах” Гоголя* című előadásában az enteriőr, öltözk, fogat, személyes tárgyak, étkezések és ivászatok részletezésének rövid analízisével foglalkozott.

Poétikai szempontú megközelítéseket tartalmazott D. P. Ivinszkij előadása (*О композиции первого тома поэмы „Мертвые души”*) a regény gradációs kompozíciójáról, a szereplők egymással szembe- és melléállításáról, T. I. Pecszerszkaja elemzése (*Живописный код поэмы Н. В. Гоголя „Мертвые души”*) a *nature morte*

technika alkalmazásáról Manyilov és Korobocska udvarházának vagy Pljuskin íróasztalának a leírása során, ami Vlagyimir Toporov koncepciójához szolgál adalékkul. A. H. Goldenberg (*О чем поет шарманка Ноздрова*) Nozdrjov verklíjén játszott francia katonadal történetét, változatait kutatta föl, amelynek elemei nemcsak motivikusan ismétlődnek a műegészben, hanem a vásári színháznak Gogol művészetében betöltött helyére is rávilágítanak. Manyilov gyermekeinek görög eredetű nevét (Themisztokljusz és Alkid) járta körül kulturológiai szempontból V. S. Krivonosz az antik és szentimentális minták egymásra vetítésével a *Фемистоклюс и Алкид в „Мертвых душах” Гоголя* című előadásában. Az előadások visszatérő kérdése volt Csicsikov szikrázó („pettyes”) áfonyaszínű frakkjának a szimbolikája. V. K. Vasziljev (*Книга и судьба: К проблеме разгадки гоголевского текста*) a démoniságot, Antikrisztus-jelleget olvasta ki belőle, így a piros, illetve a fekete szín mentén szerveződő szöveg interpretációja az infernális lélekrablás témáját járta körül. Az áfonyaszín funkciója végül megoldatlan maradt. A szín orosz megnevezésének jelölője (брусничный) az alak orosz karakterére (русский) utalhatnak. Ez a feltevés a regénypoéma I. kötetének végén kap igazolást, amikor a szerzői szubjektum egyfajta alteregóként viszonyul Csicsikovhoz, többször is kiemelve tipikus orosz mivoltát, illetve a mű megalkotásában játszott szerepét. Az utazás nem pusztán társadalmi körkép vagy lelki fejlődés szűzséjének motiválására szolgál, hanem alkotáspoétikai metafora, a szerzői szubjektum, az író mint vándor általa jut el műve megteremtéséig.

Egész napos ülés keretében foglalkoztak a kutatók Gogol *Arabeszk*jeivel, elbeszéléseivel és egyéb publikációival. A főbb megközelítési aspektusokat az irodalmi kontextus, a biográfiai szerző és ideológiai koncepciói jelentették. Gogol műveinek eszmeiségét boncolgató filozófiai összevetések Szent Ágostontól kiindulva Filofej szerzetes „Moszkva – harmadik Róma” elméletén át a szlavofil vagy nyugatos, katolikus gondolkodók téziseit ölelték fel. Kivételt képeztek azok az előadások, amelyek *Az őrült naplójának* pretextuális (A. I. Ivanyickij: *Пепенуска собак в повести „Записки сумасшедшего”*) és mitopoétikai (L. M. Jelnyickaja: *Мифологическое время в поэтике Гоголя*) kapcsolódásait kutatták. Jelnyickaja az Akszentyij név megvalósulási formáit (a jelentése: növekvő), a kutya motívumát és a megváltás mitológéáját hozta föl példaként. Az író különösen ízes, nyelvtanításra alkalmas, hajlékony és egyedi nyelvének köszönhetően a lingvisztika is teret nyert: Gogol negációs stilisztikája (L. F. Mironjuk), nyelvi fordulatai, gallicizmusai (E. E. Dmitrijeva) és ukrainizmusai voltak a kutatások fókuszában.

Az előzetesen meghirdetett témákból végül több szekcióülés alakult ki. Ezeket ismertetjük most röviden. *Gogol és a színház*. Gogol legismertebb színdarabjának, *A revizornak* a színpadra állítása már a szerző életében komoly félreértéseket okozott – erről tanúskodnak Gogol magyarázatai, kiegészítései, instrukciói a rendezők és a színészek számára. Az is közismert tény, hogy a művet nem lehet csupán szatíráként értelmezni. Ezért is szólt több előadás a darab nehézségeiről, színházi megoldásairól. Az élet másolataként értett színházfogalom megvalósulását vizsgálta az orosz Sz. N. Patapenko a szövegbelső szerveződések szempontjából. Az *Образ зеркала в художественной структуре пьесы Н. В. Гоголя*

„Ревизор” című elemzés tanúsága szerint a tükörfunkcióból eredő kettősséget Gogol az ismétlődő szituációkban, a megduplázott alakokban és szerepcserékben is újrajátssza. A tükörszerűséget más aspektusban emelte ki N. V. Kapusztyn az *О традициях средневекового жанра exempla в „Ревизоре” Гоголя* című előadásában, ahol az exempla középkori műfajának anekdotikussá alakítására mutatott rá. Gogol szokatlan vígjátékai Csehov komédiának nevezett „cselekménytelen” darabjai felől kaphatnak újszerű megvilágítást. Ezért is szolgáltak érdekes adalékul a témához Csehov és Gogol darabjainak és drámaírói technikájának összevetései egyfelől K. D. Gordovics (*Чехов и Гоголь. Особенности игрового начала*), másfelől M. Sz. Glagylin (*А. П. Чехов и творческое наследие Гоголя*) előadásában.

Gogol nemzetközi befogadása, kontaktológiai vizsgálatok, recepciós és fordítási problémák határozták meg a szlovák L. A. Szugaj (*Гоголь в Словакии: проблемы перевода и интерпретации*), a török O. Turkan (*Переводческая и сценическая рецепция творчества Н. В. Гоголя в Турции*), a magyar-amerikai Tikos László (*Гоголь по обе стороны Атлантики*), a szerb Tanya Popovics (*К вопросу о гоголевских чтениях в сербской литературе*) ismertetéseit.

Gogol és a 19. századi irodalom összefüggésében a komparatisztikai és hatástörténeti olvasatok kiterjedtek az orosz irodalom jeles képviselőire is. Sz. A. Vasziljev (*Державин и Гоголь: характерные черты стиливой приемственности*) a verbális csendéletírás eljárásával azonosítja Gogol tárgyiasító narrációs módszerét, és ennek gyökerét az ódaköltő Gyerzsavin stílusjegyeire vezeti vissza. Az egyedi, hagyományteremtő gogoli poétika kifutásának eklatáns példáját figyelhetjük meg Ivan Goncsarov elbeszélő technikájában. Az intertextuális elemzések köréből kiemelnénk a 19. század közepén aktív író munkásságával történő összevetéseket, mely téma népszerűségét a sok előadás bizonyította. T. E. Gyemidova számára (*Симбирский контекст поэмы Н. В. Гоголя „Мертвые души”*) Gogol szimbirszki érdeklődése, feltételezett ismeretsége Jazikovval és Goncsarovval a *Holt lelkek* vidéki kontextusának alapját jelentette. L. A. Szapcsenko (*Русский помещик: К проблеме типологии литературного героя*) az orosz földbirtokos irodalmi típusát, az írók értékpozícióját hasonlította össze. Komparatisztikai elemzésében (*Н. В. Гоголь в восприятии И. А. Гончарова*) V. I. Melnyik azokra a konkrét egyezésekre mutatott rá, amelyek Gogol közvetlen hatásáról tanúskodnak Goncsarov műveiben, jelesül Téntetnyikov és Oblomov alakja, Oblomov álmanak és a *Régimódi földesuraknak* a patriarchális idillje, a *Vij* infernális világa és a *Szakadék* Marfinyájának a rémálma. Molnár Angelika (*Гоголь и Гончаров: общие особенности поэтики*) a *Szakadék* mint művészregény és *Az arckép* mint művészelbeszélés megkísértésen és alkotáson alapuló tematikájával foglalkozott a növekedés és a (vagyon)szerezés metaforikájának a tükrében. Ebből kiindulón állította, hogy Gogolnál a névből (постовщик ’uzsorás’) kiinduló jelképzés (пост ’magasság, növekvés’) a tárgyakhoz fűződő viszony, illetve a detalizáció, a dologi funkció szerves része. Goncsarov ezt az eljárásmodot sajátjává avatja.

Bár különböző napokon tartották, most mégis egybevonjuk a következő két szekciót: *Gogol és a 20. századi orosz irodalom. Gogol és az ezüstkor irodalma*. A két, témákban egymásra rímelő ülésen hallhatók voltak összehasonlító előadások,

többek között E. V. Szurovceva Gogol és Akutagava hatástörténeti viszonyát bemutató prezentációja (*Н. В. Гоголь и Акутагава Рюноске*), O. Ny. Nyikolenko és V. A. Pascsenko elemzése (*Гоголь в художественном сознании Виктора Некрасова*) a gogoli örökségről Viktor Nyekraszovnál. Sz. A. Kibalnyik Gogol *Válogatásának* hatását a modern satirikus irodalomban (*„Выбранные места...” в зеркале сатирического романа XX века*), I. B. Delektorszkaja pedig Gogol szerepét Andrej Belij életművészetében vizsgálta (*„Гоголь” 1909 и житнетворчество Андрея Белого*). Belij nemcsak Gogol poétikájáról (alkotásfolyamat, tematika, képiség, fonometrika, színmetaforika, stilisztika, hatástörténet) szóló egyik leg-alapvetőbb munka szerzője volt (*Gogol mestersége*), hanem saját költészetében is aktívan alkalmazta a nagy klasszikus eszközrendszerét. A századforduló másik neves írója, Alekszej Remizov is nagyhatású könyvet szentelt Gogolnak (*Огни вещей* – a. m. 'A dolgok tüze'). Remizov a fantasztikus álmok leírásának egyfelől lélekfeltáró funkciót tulajdonított, másfelől szövegük rendező elvét a tárgyak jeleinek egymásra hatásában ragadta meg. Ugyanakkor a konferencián elhangzott előadásokból az is kiderült, milyen módon jelenik meg az író regényeiben a gogoli örökség. T. V. Szaszкова a tárgyi világ eltűnését, abszurdvá válását követte nyomon *Гоголь и Ремизов: от смешного до страшного* című elemzésében, Ju. V. Rozanov pedig a *Vij* nyelvi-motivikus síkjának a transzformációit vizsgálta a *Н. В. Гоголь в оценке и интерпретации Алексея Ремизова* című előadásában. A félelem és a nevetés egy síkra kerülnek, egyszerre oltják ki és erősítik egymást a két, hasonló világlátású író műveiben.

Az ukrán Gogol-kutatás címmel folytatott ülésen nem merült fel az a feszültséget keltő kérdés, hogy Gogolt orosz vagy ukrán írónak tekintsük-e. Több résztvevő azonban kitért a politikai kanonizáció aspektusaira. A szűken vett tárgyhoz kapcsolódóan pedig olyan szempontok kerültek napirendre, mint Gogol ukrán irodalmi recepciója (E. E. Prohorenko: *Рецепция Гоголя в украинской литературе 20–30-х годов XX века*), az ukrán nemzeti íróval, Tarasz Sevcsenkóval történő összehasonlítás (V. Ja. Zvinyackovszkij: *Мыкола Гоголь и Тарас Шевченко: история одной литературной „невстречи”*) vagy a ház motívumának szemiotikai elemzése (V. V. Teleuca: *Символический ряд дом-хата в творчестве Н. В. Гоголя*).

A konferenciát kerekasztal-beszélgetések, vitafórumok, könyvbemutatók, színházi előadások és egyéb kulturális programok gazdagították. A színháztudományi akadémiák és színművészeti főiskolák felolvasásai és bemutató előadásai közötti versengést is jutalmazták. Több nagyobb kiállítás nyílt a konferencia időtartama alatt: *Gogol alakjai bábformában*, *Gogol életével és munkásságával kapcsolatos 19–20. századi képeslapok*, illetve *A revizor színházi és filmművészeti adaptációi*. A Leontyij Ozernyikov démoni-futurisztikus makettjei díszítette Gogol-ház ünnepélyes megnyitója a konferenciát megelőzően, március 27-én zajlott. A konferenciát követően a résztvevők jubileumi medált, kitüntetések és emléklapokat kaptak. Április 4-5-én a Gogol-ház kirándulást szervezett a konferencia résztvevői számára.

A fakultatív programokon is jól érzékelhető volt az a konferencia-előadások többségét meghatározó beállítódás, amely Gogolt elsősorban mélyen vallásos, konzervatív gondolkodású személyiségként közelítette meg. A fenti kiragadott példák viszont arról tanúskodnak, hogy igyekeznek maguknak utat törni az irodalom tárgyához jobban kapcsolódó irányok, megközelítések is. Ezt az igényt tükrözte egy másik kezdeményezés is. Az Orosz Tudományos Akadémia Orosz Irodalmi Intézete, Világirodalmi Intézete, illetve a Szentpétervári Állami Egyetem és a Herzen Orosz Állami Tanárképző Főiskola közösen szervezett Moszkva–Szentpétervár helyszíneken egy hasonlóképpen nagyszabású és a legnagyobb Gogolkutatók részvételével emelt színvonalú konferenciát 2009. október 5–10. között. A program a poétikai megközelítések dominanciájáról tanúskodott.²

Molnár Angelika

² A magyarországi megemlékezések köréből itt csak két eseményre utalnék. 2009. június 19-én, Szombathelyen a Nyugat-Magyarországi Egyetem Savaria Egyetemi Központja rendezett irodalmi, nyelvi és fordítói szekciókra osztott konferenciát, amely nemcsak Gogolról szólt, hanem születésének 210. évfordulóján témává avatta Alekszandr Puskin művészetét is. Az előadások anyagából összeállított kötet tartalmazza több, fent említett orosz, szerb és horvát kutató cikkét is. 2009. november 5–7. között pedig az ELTE *Az orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában* doktori programja gyűjtötte egybe nemzetközi konferencián Gogol és a 20. század témakörében a neves orosz, német, lengyel, olasz és magyar előadókat. A gazdag programot Juriy Mann plenáris előadása nyitotta meg.

Számunk szerzői

FARKAS Jenő irodalomtörténész, fordító, 1983 és 2009 között az ELTE BTK Román Tanszékének oktatója. Több könyve és fordítása jelent meg, több mint száz magyar, román és francia nyelven írt tanulmány szerzője, rangos francia folyóiratok szakreferense. Legutóbbi munkái közül kiemelkedik *Román nyelvtana*, melyet 2007-ben publikált.

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, az ELTE Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének és a Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Intézetének professzora, a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság regionális képviselője.

Derek C. MAUS német származású amerikai irodalomtörténész, a State University of New York docense; jelenleg Grazban, a Karl-Franzens Egyetemen Fulbright professzor. *Unvarnishing Reality: Subversive American and Russian Satire during the Cold War* című könyve a University of South Carolina Pressnél lát hamarosan napvilágot.

Priscilla MEYER amerikai russzista, a Wesleyan University (Middletown, Connecticut) professzora. Legutóbbi könyve 2008-ban jelent meg *How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky and Tolstoy* címmel a University of Wisconsin gondozásában.

MOLNÁR Angelika (1975) a Nyugat-Magyarországi Egyetem Orosz Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Jelenleg Ivan Goncsarov regényeinek poétikájáról szóló monográfián dolgozik.

PÉTER Mihály (1928) az ELTE Orosz Nyelv és Irodalom Tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: orosz és általános nyelvészet, stilisztika, műfordításkritika. 2005-ben jelent meg válogatott tanulmányainak orosz és magyar nyelvű kötete (*Избранные статьи по русскому языку*, Budapest, ELTE Ukrán Filológiai Tanszék–Argumentum; illetve *Nyelv, stílus, költői beszéd*, Budapest, Tinta), 2008-ban *Orosz verstana* (*Русское стихосложение*, Budapest, ELTE Ukrán Filológiai Tanszék–Argumentum).

SELMECZI János (1977) angol és orosz szakon szerzett diplomát. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Orosz Irodalom és Irodalomkutatás doktori programjának végzős doktorandusza, kutatási területe Turgenyev kései prózája.

Vlagyimir Nyikolajevics TOPOROV (1928–2005) neves orosz filológus, az Orosz Tudományos Akadémia tagja, a Lett Tudományos Akadémia tiszteletbeli tagja. Összehasonlító történeti nyelvészeti, indoeuropeisztikai, szlavisztikai, baltisztikai, russzisztikai, poétikai, irodalomtörténeti, szemiotikai, folklór-, vallástörténeti, mitológiai és kulturológiai kutatásainak eredményeit monográfiákban tette közzé. Mitológiai enciklopédiája, melyet több nyelvre lefordítottak, magyarul is megjelent.

VINCZE Ferenc (1979) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Disszertációját a romániai magyar és német rövidpróza (1950–1960) összehasonlításából írja. Legutóbb megjelent kötete: *Hagyományok terhe. Tanulmányok, kritikák a magyar, a román és a német irodalom köréből* (Miskolc, Felső-magyarország, 2009).

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte
Felelős vezető László András

1200 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Az elbeszélés a 19–20. század fordulóján



BALASSI KIADÓ